

أفلام الحرب الأهلية اللبنانية السينما المؤجلة



محمد سويد

السينما المؤجلة

أفلام الحرب الأهلية اللبنانية

al-Nassar Library

15 JAN 2007

RECEIVED

مؤسسة الأبحاث العربية



● محمد سويد: السبيل المأجلة (أ) م الحرب الأهلية اللبنانية).

● الطبعة الأولى ١٩٨٦.

● جميع الحقوق محفوظة ولا يجوز إعادة النشر بأية طريقة إلا بموافقة

مطبعة سبعة من مؤسسة الأبحاث العربية . ش. م. م.

ص. ب ٥٠٥٧ / ١٣ (شوران) هاتف ٦ / ٥٥٥٥

تلکس ٢٠٦٣٩، طنا، بيروت - لبنان

Nicosia, Cyprus, I&B (RAWAFID) LTD.

P. O. Box, 7047, Tel (357) 2-452670 Tlx. 3223 Rawafid Cy.

● حقوق النشر مرمض بها قانونياً يلتصق الإتفاق الحظي بين المؤسسة
والمؤلف.

● تصميم الغلاف : نجاح طاهر.

استكمال

لكل شيء، قصة، وقصة هذا الكتاب أنني لم أنطلق به أصلاً كمشروع كتاب. كنت ألي طلب الناقد إبراهيم العريس بكتابة مقال عن السبنا اللبنانية في الحرب تمهيداً لنشره في مجلة المقاصد.

انجزت المقال في مطلع العام ١٩٨٤ أن استقرت كتابته أشهراً عدة منذ نهاية صيف ١٩٨٣.

المشكلة التي حالت دون نشر المقال كانت حجمه. يومها بصحتي إبراهيم العريس بوضع النص في إطار كتاب، ولذا يعود شكري الأول إلى الناقد إبراهيم العريس الذي لولاه لما كانت روايتي فكرة التخطيط لمشروع كتاب سبنا، إذ لطالما إعتبرت وجودي الصحافي في جريدة «السفير»، حيث أعمل، وجوداً مؤقتاً، ذلك أن رغبتني الأخيرة لا تستقر إلا بمزاولة العمل السبنا.

زاد الأمور تعقيداً هو أنني لدى مراجعتي للمقال ولدى التشاور مع بعض الأصدقاء وفي طلبعتهم الروائي إلياس خوري، وجدت النص غير ملائم للنشر في كتاب، فتقنية الكتابة الصحافية تختلف عن تقنية الكتاب.

ومع تسارع الوقت وجدت نفسي على عتبة نهاية العقد (الأول) من

الحرب اللبنانية. فحاولت تعديل شكل المقال وأخففت لصعوبة اقتباسه بما يتلاءم وشكل الكتاب. عندئذ عملت على توثيق مرحلة ١٩٧٥ - ١٩٨٥ وحاولت الخروج بنص نقدي يعكس الناحيات التي تعترض السينمائي اللبناني في عمله.

قد أكون غلطاً وغير متصف في تحليلي العام للأمور، لكن هذا الكتاب إنطلق من إيماني الشخصي بأن سينما الحرب لا يمكن أن تتوجد في ظل الحرب، بل هي عملية طويلة لن تتجلى قبل ظهور أعمال الجيل الشاب الذي فرضت عليه الحرب أحد خيارين: الانسحاق وراء لعبتها العنيفة أو التحول في اتجاه ثقافي مضاد لمنطق الحرب.

والحديث عن ذلك لا ينتهي ولا يقف عند حد كتاب. فهنا محاولة متواضعة لرؤية أزمات السينما في لبنان، وهي شأنها شأن كل محاولة يقوم بها سينمائي لبناني ما كانت لستم لولا تشجيع أصدقائي العاملين في «السينما والوسط السينمائي»، فمن كلمات مشجعة معنوياً مثل «تستطيع» و«يجب»، قدّر لهذا الكتاب أن يصر النور، وهنا فقط غاية سعائني في العمل.

المتاهات

يتاجي السينمائي اللبناني نفسه فلا يعثر على أجوبة قاطعة في غمار المحاولات المتلاحقة تاريخياً.

محاولات فردية مشتتة تنتظر إرساء الأسس الدالة على هوية واضحة، يتمي إليها السينمائي ويصبح من خلاله الحديث ممكناً عن إبداع بأخذ مجراه الطبيعي، من تواصل الصناعة الوطنية بشكل منظم، دائم وفعال.

السبب في لبنان ثقلني بتاريخ السينمات العربية والعالمية التي احتلت مكانها في مجتمعاتها منذ نصف قرن ونيف. هذه السينمات يرادوها الحنين إلى تاريخها الماضي المغمم بمراحلها الكلاسيكية وأصاليه المتفخمة من جيل إلى آخر، بالورثة والتأثر. أين هي صناعة السينما الوطنية في لبنان من هذا الحنين وتلك العلاقة المميزة بالماضي والتاريخ؟ قد لا يدري أحد من ذلك شيئاً، فالهولم وفي زمن الحرب تبدو السينما اللبنانية وكأنها ما برحت تبحث عن بدايات مرتبة في سراب بعيد.

إن وقفة موضوعية أمام المراحل التي مر بها الفيلم اللبناني، تحتاج إلى مراجعة نقدية شاملة، على أن ما يمكن استخلاصه في النهاية هو حجم الخاضع الذي يتواصل مع نهاية كل مرحلة. المراحل تتراكم، الأجيال تتوالى، المسؤوليات تكثر ويبرز من خلالها جيلان في مواجهة حادة. جيل

جديد وجيل قديم، كلاهما علامة من علامات كل مرحلة، ذلك أن ما جرى تسميته بالقديم والجديد، احتل مركزية الصراع بين ما هو تيار تقليدي وتيار طليعي جاد.

المشكلة لا تنطوي فقط على مراجعة بين مفاهيم عاجزة عن الالتقاء حول قاسم مشترك. إنها جزء من التنافس على استحقاق البدايات الفعلية للسنيا الوطنية وكان الكل يسعى لنسب التاريخ إليه، وإذا ما تراءى أن التنافس ظاهرة طبيعية في المسلك الاجتماعي فهو لا يعود كذلك لحظة اتصاله بالتاريخ، لأن الحاصل في لبنان هو محاولة الاستحقاق الذاتي للسنيا والتاريخ حيث يثار اللفظ حول أصل بدايات السنيا والميخانات الرائدة فيها. ذلك مرتبط بمشكلة الوطن عموماً والخلاف العنيف حول تحديد ماهية كيانه، حضارته، "ثقافته وشكل مجتمعه.

إنفجر الخلاف حرباً فاتكة في منتصف السبعينات، وكان على السنيا أن تقف على عتبة مرحلة جديدة إنطلقت من انتشار موجة جديدة من الأفلام، بدأت في أواخر السبعينات واستمرت باستمرار الحرب حتى باتت مهددة في صميم وضعها الداخلي. فإذا أثارت نوعاً من الخلاف حولها إرتدت الخلاف إلى شكل الصراع على الوطن، في وقت يصعب فيه التوصل إلى حد أدنى من التفاهم حول هوية هذه السنيا، بينما تزهق الأرواح ويجري عقد المؤتمرات السياسية الحادة إلى بلورة صبغة التحديد النهائي لهوية لبنان.

ذلك يبدو نتيجة مسبقة للإفتراض القاتل بوجود الفيلم اللبناني لقاء غيب الشيء، المسمى «سنيا لبنانية»، وفي هذا المجال لا تدخل السياسة عنوة على موضوع السنيا، بل هي تلك الآلية، أو الأخرى، القبيضة التي تكونت منها السنيا كأي شكل اجتماعي ومؤسسي في لبنان.

المروء، في النهاية، يقف أمام أشكال لا تعكس أي ترابط بينها. هكذا ندخل في المناقشة، نسأل عن علاقتنا بهذه الأشكال، نسأل عن السنيا، وعن

الحاضر والماضي فيها، كأننا نشكك فيها ونكتسب بصحة تاريخها. والتاريخ هكذا ترجع الأشياء إليه بين التشكيك في جدوى أمره إزاء الاستفسار عن صحة وجوده، ومحاولة الرجوع إليه وإعانة تركيبه توسلاً للخروج بما يبرز الحاضر من انتهاء كاتياء السينا إليه.

لقد صار غنياً عن التعريف أن التاريخ «الرسمي» للسينا في لبنان يرجع إلى العام ١٩٢٩ وإلى فيلم «مغامرات إلياس صرّوك» للرائد الإيطالي الأصل جوردانو بيدوني.

ومع أن ثمة من السينمائيين المخضرمين من يقول بأن تاريخ السينا في ن بدا قبل ١٩٢٩ خلال التجارب الأولى التي قام بها بيدوني في بداية الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨)، فهذا لا يشكل موضوعاً مثبّراً للجدل، ربما لأنه لم يطرح علانية بعد، أو ربما لأن كلام المخضرمين لا يستند إلى وثائق ولا شيء. سوى الذكريات الشخصية.

وهذا لن يثير اليوم ولا غداً الإشكال التاريخي المتعلق بكيفية انطلاق السينا وعمل يد من، طالما أن التاريخ سوف يرجع دائماً إلى جوردانو بيدوني، سواء أكان ذلك في العام ١٩٢٩ أو ١٩١٤.

مشكلتنا ليست شبيهة بالنقاش الذي كان مضروباً حول بداية السينا المصرية بفيلم «ليل» لسيفان روسي ووداد عراقي، سنة ١٩٣٧، أو بغيره من الأشرطة الروائية القصيرة قبله. التاريخ بعد ذاته لا يعد مسألة جوهرية بالنسبة للذين حاولوا تأريخ مراحل الفن السابع في لبنان. فالشائع في وسطنا السينمائي هو البحث في التاريخ عن هوية صانعيه، وعن اهتمامهم إليه مهناً ووطنياً، ما لم نفل بأسف ونحن نعيش عمق الحرب الأهلية، أن اهتمام البعض في عملية التأريخ هذه، لم يخرج عن إيجاد القاسم المشترك بين تاريخ السينا والمعادلات الطائفية التي رافقت الحياة السياسية اللبنانية منذ عهد الاستقلال ولغاية اليوم.

إنه كلام يتحرك بفعل غريزة نسب الاستحقاق التاريخي إلى ذات الفرد أو الجماعة الواحدة، ولذا فقد يلغى ما سبقه أو يقطع الطريق بوجه ما قد يقال من بعده، وعمل هذا الأساس وقعت أساء عدة ضحية الانتماءات والاسقاطات. كان يقال إن السينما لم تلد لبنانية لأن جلود عاتلة مؤسسها تنفرس في إيطاليا، ناهيك عن التشهير بشخص جورفانو بيدوني، بعدم الإقرار بسينمائيته المولدة لأنه معروف أساساً بعمله كسائق سيارة مياوم عند عاتلة جلك ثابت في حي المراسقة في الأشرفية.

إلى هذا الكلام نسمع أيضاً أن فنان السينما الحقيقي الأول كان الراحل علي المرمرس، أو أن الأفلام المقدمة في الستينات والسبعينات والثمانينات لا تمثل الأصالة اللبنانية كما مثلتها سينا جورج نصر أو جورج قاسبي في أواخر الخمسينات، وهي الفترة القصيرة التي برز فيها أيضاً التقني والمخرج يوسف فهدو ومن ثم تعدد الكثيرون إغفال اسمه وتكرار فضله على تطور تقنية التصوير السينمائي اللبناني، فقط لأنه من الناحية السورية، أو لأنه غادر لبنان نهائياً إلى وطنه الأم منذ بداية الستينات.

الشيء نفسه تكرر في موجة الأفلام المنتجة خلال الحرب، بين نهاية السبعينات وأوائل الثمانينات، حيث لا يهاب البعض الزعم أنه يتولى ريلعة السينما اللبنانية ويحملها إلى آفاقها العالمية بعد فشل تجربة الفيلم الجماهيري، وفشل محاولة جورج نصر في أن يكون مؤسس الفيلم الجليل المتعلق إلى عالميته عبر تجربته الشهيرة «إلى أين» (١٩٥٨)، وكذلك فإن أنطاب الفيلم الجماهيري يحثرون أنفسهم أصحاب النزوع البديل عن سينا محمد سلمان القديمة.

إذا تطلعتنا إلى مجمل هذه الظواهر، نرى أنه كان يوسع السينما اللبنانية أن تبدأ في العشرينات، في الثلاثينات أو حتى في الأربعينات والعهود اللاحقة.

وفي الوقت نفسه، نرى أن هذه السينما تحمل ألغاباً وتسميات مختلفة:

سبنا لبنانية، محلية، وطنية، تجارية، جادة، تقليدية،
طلعية، أو عالمية، ما لم ننس أنها قد توصف بالسائدة أيضاً.

هكذا نجد أنفسنا داخل مجموعة من الحلقات المفرغة، لا صلة
لإحداها بالآخرى، بل لا تدعو إلى المقارنة والنسب بتجارب سينمات أخرى
من العالم. فالسافة التي تفصلنا عن مرحلة 1 أية لا تزال كبيرة، ونحن لم
نعرف بعد تراكم التجارب وتواصلها مع الزمن عرضاً وثقافة ولساناً، فلولاً
تراكم المحاولات في مصر مثلاً، لما أمكن اليوم التفكير بالعودة إلى أفلام
واقعية أخرجه صلاح أبو سيف في الخمسينات، ولا أمكن الحنين إلى مثل
النمط من الإنتاج، ومن يدري، فربما كان من المحتمل ألا يصل صلاح
أبو سيف إلى الصورة المثورة عنه في الوقت المعاصر.

إذن، بمعزل عن تراكم التجارب، مهما تباينت أهواء أصحابها،
وجدت السبنا اللبنانية.

لقد وفقت السبنا اللبنانية دائماً عند نقطة الصفر، وإذا بحثنا في
أسباب ذلك، وصلنا إلى تكرار المشاكل التقليدية: قلة الإمكانيات التقنية،
غياب الرساميل الكبيرة، عدم احتضان الدولة للصناعة الناشئة، إغلاق
أبواب الأسواق العربية والعالمية أمام الإنتاج المحلي، فقر الإمكانيات الأدبية
في مجالات الكتابة السينمائية، ثم غياب العناصر والقواهر التي تجعل السبنا
مادة مطلوبة ورائجة في ميادين التوزيع الخارجي، ومنها: لغة الحوار السلسة
(اللهجة)، والتجزم، والقصص، والمواضيع والافتكار المثيرة لاهتمامات
الجمهور غير اللبنانية، حيث تختلف المقاييم والأذواق بين أن يكون
الموضوع «عالمياً»، أو «شائعاً» بما يعني أنه مستساغ بالنسبة للسواد الأعظم
من الجمهور العربي.

والجمهور اللبناني يستطيع أن يكون مشكلة حاضرة بذاتها، وبالتالي،
يمكن اختزال كل الأسباب والتساؤلات بتركيز المشكلة حول العلاقة بين

الفيلم اللبناني جمهوره لكن الصورة ليست على هذه البساطة، كما أنها ليست بالغة التعقيد. فحل مشكلة واحدة من المشاكل المذكورة، قد يؤدي إلى حل المشاكل الأخرى، فقد يهزم التكهن، مثلاً، أن الثور على كاتب سيناريو جيد، بالإضافة إلى مخرج يحسن تنفيذ النص الجيد، قد ينجح الفيلم تجارياً، وهذا يكون قد تأمن حضور الجمهور فيشجع المنتجون ومعهم رجال البنوك، وأصحاب الاستوديوهات، على توظيف رساميل أكبر في موازنات الأفلام، وعلى شراء أحدث المعدات واستبدال الكاميرات والأجهزة البالية بمعدات تضاهي الموجودة في أرقى استوديوهات العالم. هكذا نستطيع أن نبقي عقين في استنتاجاتنا، لكنها استنتاجات لا تلبث وأن تؤخذ على محمل التنبؤ والحديث عن الأحلام الممكنة في ظل النوايا والإرادات الصادقة، بعيداً عن زيف سياسة الإنتاج القائم على الصفقات والتبادل التجاري الكشوف بين الأشخاص.

ينبغي التوقف عند ما يحيط بهذه السينما ويعملها فثأ يدل على هويته، لو فثأ عارضاً يأتي ويرحل مع نشره وغياب مرحلة معينة؛ فضلاً عن هذا المحيط اللبناني الذي تتواجد فيه السينما؟

بعض المهتمين بشؤون الثقافة كان يسأل: أين هي تلك الفجوة القائمة بين السينما والثقافة في لبنان وما هي صلة السينما بآثار الأنشطة الفنية اللبنانية؟ إن أقرب الأشياء بساطة لاستيعاب طبيعة ثقافتنا تنفرد إلى شكل يغيب عنه الانسجام والتناغم، شكل يهتز على وحدته في تلاقي أجزائه المتناقضة، مثل لعبة «البازل» - Puzzle.

على هذا الشكل تتكون صورة الوطن والمجتمع، أو هي كانت كذلك على الأقل منذ أن كانت الحرب اللبنانية حاضرة لتفرض صورتها على هذا الشكل بعد أن بدت بالغة التعقيد. مع ذلك تبقى السينما حالة فريدة، فلو استطرنا في الحديث عن أزمة هذه السينما الباحة أبداً عن بدايات، نجد اختلافاً جليلاً في حركة المسرح على سبيل المثال. هذا المسرح، ويحكم

استفادته من تراث عالمي مفتوح، استطاع أن يتزرع هويته اللبنانية من نصوص أجنبية ليرخت، يكيث، لغوغل وغيرهم بالإضافة إلى عدد آخر من النصوص المحلية، والعربية أحياناً. هكذا استطاع المسرح أن يكون مسرحاً لبنانياً في وقت كان يحتاج فيه الجمهور إلى الكلمة المسموعة والأداء المرئي للتعبير عن حالة متواصلة ويومية من المعاناة، يختلف أوجهها الإنسانية، السياسية والاجتماعية.

كان مسرحاً لبنانياً، ربما لأنه لازم المصوم المعاشة في فترة تبلورت فيها التحولات والتناقضات على الساحتين اللبنانية، والعربية، حيث كانت المطببات العربية عوامل غنى مفيد في تنوع الاتجاهات وطرق التعامل المسرحي مع أفكار ومواضيع متنوعة من تنوع التناقضات الطارئة على الإنسان العربي.

وعليه، الحركة المسرحية محملة بعموم أكبر من حجم مصوم أصحابها المسرحية، فهي حركة طليعة شابة وجدت في المسرح مجالاً لاستكمال تجاربها في السينات، تجارب سياسية ثقافية استحوذت على أصحابها أكثر من استحواذ المسرح عليهم. لذلك جاء المسرح، كفن، نوعاً من الخطوة اللاحقة بعد اختزاله لتراكم تجارب عدة نتج عنها تعدد الفرق المسرحية، من مثل «مخترق بيروت للمسرح» إلى «الحكواتي» وغيرها من فروع أن تتعرض بنتها الداخلية للخلل، على غرار التأثير الذي فرضته الثورة الساحقة بين ما يسمى بالفيلم التجاري والفيلم الطليعي، فالفرق هنا أن المسرحية اللبنانية تواصل اختبارها مع الزمن ومع احتمال ذوبان بعضها ببعض الآخر، وإن على مستوى الأفراد، فهي تستمر وتستطيع في غياب عهد الفرق وحلول زمن الحرب، أن تنتقل إلى مستوى تجارب أفرادها، على الصعيدين الشخصي والجماعي، كما هي تجربة جلال مخوري أو يعقوب الشداوي وروجيه عصف، أو أي مسرحي آخر بلغ مرحلة معينة، قد توصف باكمال عملية التضج ووضوح الأهداف، أو بنحول الخبرة

المسرحية نحو خيارات ودروب جديدة، لا تحمل زعم المراحل الماضية، مثل انتقال ووجيه صاف إلى الحوار السينمائي في «حكاية الحاج محمد» (١٩٨١) و«معرفة» (١٩٨٤ - ١٩٨٥)، الأمر الذي يستتبع السؤال التالي: أين المفارقة في تحول رجل المسرح إلى السينما؟

السينما، في مطلق الأحوال، مجال حر ومفتوح لمختلف التجارب الفنية والأدبية، من القصة إلى الشعر والرواية والمسرحية والفن التشكيلي، فن يستوعب الكثير من المحاولات، ولكن في العادة إلى مسألة النهايات وأصل البدايات، نحمد الملاحظة بأن السينما في لبنان لم تنطلق من تأثر السينما الأولى بنقل الروايات الأدبية والمسرحيات إلى الشاشة. فمن بين خالية الأعمال التي مرت بها السينما عبر مراحلها الطويلة في لبنان كان التأثر بالأنلام الأجنبية أقوى من الرجوع إلى مصادر أدبية ومسرحية. فالمعلوم أن المحاولة البارزة في هذا المجال اقتضت حمل اقتباس «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران في فيلم من توقيع المخرج الراحل يوسف معلوف وممثل نضال الأشقر ويلا سلامة، سنة ١٩٦٤، وحمل نقل قصة «المعلم لطوف»، المختارة من بين نصوص المجموعة القصصية «قرف» التي كتبها فؤاد كنعان في النصف الأول من الخمسينات، إلى فيلم روائي طويل تعثر إنتاجه سنة ١٩٦١ ولم يكتمل بفعل المشاكل المادية التي واجهت أصحاب الفيلم، وهم فريق فني تألف من سينمائيين وإذاعيين ومسرحيين آمنوا بفاعلية العمل الجماعي، يذكر منهم، كمثل قسطنطي والمرحوم نزار ميقاتي من هيئة إذاعة الشرق الأدنى القديمة، والمخرج - المصور يوسف فهدي ومدهم الإنتاج السينمائي صالح العجم، بالاشتراك مع الممثلين، إحسان صائق، ناديا حدي، والوجه التلفزيوني الراحل نجيب حنكش الذي كان موطئاً ببطولة الدور الرئيسي.

هذه المعلومات البسيطة توضح كيف أن السينما لم تنظر للمسرح، ولا الأدب، حتى تعلن عن ولادتها لبنانياً، فها حدث هو نقيض البدايات التقليدية في تاريخ السينما.

عل هامش ذلك، تراءى المسرح اللبناني وقد حقق ما عجزت عنه
السينما في تأسيس المسار المنظور، فبقي عصفاً يوجه الفنون الأخرى ولم
تختزفه التيارات التجارية والتقليدية بالشكل الذي يقضي على ديمومة
التحارب المضبنة التي استقى منها حضوره. لقد حاول مثلاً المخرج
السينمائي يوسف شرف الدين دخول معترك المسرح سنة ١٩٨٢ بعمل
فكاهي يدعى «أبو عصام»، غير أن رواج تجربته السينمائية ذات الرصيد
التجاري المميز لم يؤد إلى التبل من خصوصية مسرح يعقوب الشدرأوي،
ويعون جبارة، ووجه عساف، شكيب خوري وغيرهم ممن استمر في العطاء
خلال الحرب المخرج المسرحي استمر في العطاء نسياً خلال فترة الحرب،
لكن مخرج السينما لم يستطع سوى وضع عمله في حيز الاعتبار الخارجية
عن إرادته: التنازل لمطالبات السوق أو الفرق المنشائم في بطالة مظنة
ينظمها أحياناً العشور على فرصة تسحب للحد الأدنى من القناعات

وهذا عامل آخر يزيد من بعد المسافة عن البدايات ويساعد على خلق
تباين متضادين، أحدهما يتأصل في نمطية العمل التجاري المستمر، وثانيهما
يظل بعيداً عن المعادلات الرائجة، وهو الفريق الذي يعقد الرهان الخفيفي
عليه، لكن محاولاته تتعثر مع تقدم الزمن وضالة الإنتاج، مما يبرز الحوة
العصيفة بين جيل وجيل، وبين سينمائي وسينمائي، يسعى كل منها على حدة
إلى تسجيل البدايات الجديدة بالفن السابع اللبناني، وهكذا تدخل إلى مناهة
من نوع آخر، مناهة الرواد، فكل سينمائي جدد يجهد لانتزاع الاعتراف
بفضله ليس على المرحلة التي يعطي فيها وحسب، بل فيما يربط هذه المرحلة
بمسار التاريخ عموماً. لا يجرى عادة تحت ستار النزاع التقليدي بين

إن المآزق السينمائي لا نجد له مثيلاً بين مختلف نشاطات الثقافة
والفن في لبنان. فبعد أن توصل هذا البلد لإنتاج يضع مئات من الأشرطة

العصرية والمتوسطة والطويلة، من النوعين الروائي والوثائقي، نجد نفسك مشككاً بتاريخه السينمائي، محسراً في انتقاء التسميات والتعهدات الصحيحة، مثلكتاً في الاعتراف بيوته، لقد يعود السبب في تقطع مراحل الإنتاج السينمائي إلى الحروب نفسها، فما أن كانت الثلاثينات حتى جاءت الحرب العالمية الثانية وعهد الاستقلال، وما أن كانت الأربعينات والخمسينات حتى كانت أحداث العام ١٩٥٨، وما أن كانت الستينات مرحلة خصبة للإنتاج التجاري المشترك مع مصر حتى جاءت حرب الخامس من حزيران ١٩٦٧، ثم كانت السبعينات وتقلص نفوذ هذا الإنتاج لتحل مكانه بعض المحاولات اللبنانية المتواضعة التي لم تلبث وأن عطلتها قذائف الحرب في ١٣ نيسان ١٩٧٥.

هذا لا يعني وجود الإنتاج إذن، لكن أين هي شخصيته الفنية وأين تقع جلورها؟ ذلك يهدو إلى مراجعة الموقف من قضية التراث، التراث الذي لم يجد الفن أو الثقافة، عندنا، الجواب عليه إلا خارج محيطنا اللبناني الصغير. أصحاب النظريات السلفية يستطيعون رده إلى دين وعصر مثالي، والمؤمنون بالقضية القومية، لبنانية كانت أم عربية، يستطيعون رده إلى حضارة شعب قامت بين الجبل والساحل أو كانت كتمانية الجلود وانطلقت من شبه الجزيرة العربية، إلى ما هنالك من نظريات سياسية وثأيرية، تهمن هنا من ناحية اللغظ الذي أدت إليه جماعلة التراث عمل جزء من الكل، أو عمل الجزء دون الكل، بمعنى أن التراث عملية تاريخية - جغرافية كانت إما أكبر من لبنان أو أصغر من خارطة الحالية، فلذا أمعن النظر في ما تم إنجازه من محاولات تراثية، لوجدنا أنها عديدة لا تتوقف عند المجه واحد، وأن العديد من الموسيقيين والتشكيليين، وغيرهم من الفنانين والمثقفين، قد اطلوا سبر غور التراث والأصالة، ولكن هل حاولوا السؤال عن أي تراث يحثون، أو ما هي خلاصة تلك الأبحاث، التي يمكنها أن تعطي الشكل اللازم للتراث المعني بالأمر؟ البعض يصرف وقته على استخراج مقدمات الحان سيد درويش والشيخ زكريا أحد من الموسيقى اللبنانية المعاصرة، لو

على استشراف العلاقة بين التقاليد الدينية والشعبية والشكل الذي تنسفر عليه اللوحة التشكيلية، ومن ثم هناك عناية فائقة يحفظ الفولكلور اللبناني وصبره في الأيديولوجيا السياسية السائدة، وهكذا، يرى على سبيل المحصر، أن التراث توزع ضمن قنوات إسلامية مشرقية ولبنانية ضيقة حتى حدود الانسلاخ والتفوق، حتى أنه مع بدء تعاضد الدعوة لإحياء التراث، والرجوع إلى الأصالة والذاكرة خلال سنوات الحرب، أصبح بمقدور التراث، حسب ممارسة المفهوم لبنانياً، أن ينتج الأدب والشعر، أو الفن المعزز بحضور الموسيقى الكلاسيكية.

التراث كان أحد أبرز دور الحرب الثقافية، وقد يستمر النقاش من حوله طويلاً دون الوصول إلى نتائج حاسمة، لأن إشكالية الانتهاء الوطني لم تحسم بعد ذاتها. تلك الصورة تبدو مبسطة لكنها صعبة الملامح، إذ ينبغي هنالك من استطاع حسم المشكلة في تأسيس تراث نغورف عليه لبنانياً (وعالمياً) وإن بالشكل الفولكلوري المأثور عنه.

التراث عند الرحابنة يبقى محسوساً ومؤطراً على جانب كبير من البساطة، ويكاد أن يكون أحياناً تراث فن يتغنى بحب الوطن، والوطن يبقى عند الرحابنة، برغم العودة إلى التاريخ وأبام فخر الدين، حالة راحة. إنه بالأحرى قضية الحاضر، ولكن لو شئنا رؤية الرحابنة عبر تبسيط الصورة التي غالباً ما تبدو أعماهم في ظاهرها ساذجة إلى حدود العفوية في قول الشاعر، لرأينا أن النص الرحابي يتفرد عن سائر النصوص الفنية اللبنانية، يعودته إلى التراث والذاكرة وفن تعابيرها البسيطة: الحنين، الماضي، الذكرى، الإنسان، الزمن والجماعة. هذه العناصر، وغيرها بالطبع - ساعدت على خلق الإحساس الرابط بين الزمن والإنسان (المتفرج - المستمع) أو بين الزمن والإنسان والمكان، والإنسان هنا يبرز من وسط الجماعة التي ليست إلا الشعب، فنس الرحابنة لا يختار حالة الإنسان - الفرد متجهماً درب المعالجة الاجتماعية المعزولة عن النظرة الشاملة للوطن،

المجتمع والسياسة الراحنة. إنها قضايها لا تخرج عن إطارها الشعبي العريض، ولتحاول أن تؤول فيما بينها مقومات مسرح الشعب الذي يكتب هويته من تواصل هذه المشترك مع الجمهور، بصرف النظر عن احتمال إحساس الجمهور بالبعد إزاء الحالة المحيطة بنجته فيروز، فهي النهاية تلتقي فيروز والنص الرحباني في كون كل واحد منهما حالة تغريبية للمضج. إنها نافذة على قضية الذات أولاً والتي كبرت خلال الحرب وأضحت قضية تتعدى الذات إلى الجماعة والأرض والوطن. لذلك ومع انحسار فن الرحابنة في الحرب، فقد تكثر التساؤلات عن المدى الذي حققه الرحابنة في تقديم فهم صورة عن الوطن والذاكرة.

الجواب السهل على ذلك ينطلق من التلميح البسيط إلى معايشة فن "، دون سائر الفنون الأخرى، لفهم كبير من الذاكرة الشعبية.

صحيح أن الحرب أفرزت معاللات موسيقية ومسرحية وسينوغرافية جديدة، أطاحت بالرحابنة أنفسهم، ولكن ما بقي من صورة الأسر، وهي صورة مأخوذة عن الوطن قبل الحرب، لا يتعدى صورة الفن الرحباني ولو بشكله المسموع فقط.

وذلك على عكس باقي الفنون التي حالت الحرب دون العودة إلى تراثها الذي ستحصر قيمته في التاريخ، أو قد يظل تراثاً مكتوباً ما لم يسخد حقيقة من فرصة استغلاله عبر الوسائل المربية، فهناك السينما اللبنانية شغوف بقراءة المعلومات التاريخية عن مشاركة المخرج جورج نصر في مهرجان «كان» ١٩٥٨، لكنه لا يعرف شيئاً عن فيلم المخرج «ألي أين»؟ نظراً لعدم وجود أية نسخة منه في لبنان.

اليوم، ومع انتشار الفيديو بطريقة ثورية سريعة، صار ممكناً التغلب على الوجه الضيق لمشكلة حفظ الذاكرة والتراث، سواء أكان عملاً سينمائياً، مسرحياً أو غنائياً، على أن الأهم من ذلك يقتضي الرجوع إلى علاقة التراث

بالذاكرة، من جهة، وعلاقة الناس بالثقافة والفن، من جهة أخرى، وهي الجهة التي أطل من خلالها المسرحيون ونجحوا، كما نجح الرحابة بصورة مطلقة وهم يقدمون فهم المؤهل للارتباط بالذاكرة ومفهوم لبنان - الوطن.

لكن أهمية تجربة الرحابة تكمن في تعددها داخل مختلف فروع الفن إلى الحد الذي يتطلب تقديم تفسير واضح لسبب قصر عمر هذه التجربة سينمائياً. فبعد فشل فيلمهم الأول «بياع الخواتم»، الذي أخرجه يوسف شاهين سنة ١٩٦٥، إنضم الحظ للرحابة أكثر في الفيلمين التاليين «سفر برلك» (١٩٦٧) و «بنت الحارس» (١٩٦٨). الفشل الأول لم يكن سبب قيام مخرج مصري بتنفيذ أوبريت «بياع الخواتم»، فهذا السبب «الأفريقي» يتنفي إزاء حقيقة قيام المخرج المصري هنري بركات بتحقيق الفيلمين الآخرين. ربما رؤية يوسف شاهين الخاصة وسعة خبرة هنري بركات بمتطلبات الفيلم الجماهيري وكيفية تركيبه بحسن استغلال المنظر الطبيعي اللبناني قياساً على أهمية العنصر التاريخي في «سفر برلك» والعنصر الواقعي المؤلف جيداً في «بنت الحارس». كانت وراء هبوط وارتفاع مستوى الإنجاز الجماهيري بين الأفلام الثلاثة، لا سيما وأن نص «بياع الخواتم» كان مغتبساً عن الأصل المسرحي (يبدو أكثر رمزية في عملية النقل السينمائي) فيما استند كل من نص «سفر برلك» و «بنت الحارس» إلى قصة معقدة خصيصاً للشاشة القصية.

في مطلق الأحوال، لم يخرج الأفلام الثلاثة عن طابعها اللبناني، كما لم تتبع تقاليد وأساليب الإنتاج المصري - اللبناني السائد زمنذاك في الستينات. الأفلام أعلنت إذن عن لبيتينها في وقت الحاجة الماسة إلى مثل هذا الإعلان.

وبفضل لغة الرحابة الشائعة والتداولة فنياً، يصير من الممكن والحال هذه، الإشارة إلى الخصوصية المحلية التي تمتع بها السينما الرحابية. هذه المحلية أدت إلى اختزال صورة الوطن بصورة الفن في جميع أشكاله المتكررة

والغنية. الاختزال يبدو للعملة الأولى نوعاً من الفولكلور، وقد يصح ذلك ضمن حدود العلاقة الزمانية - المكانية، لكن الواقع أصح من هذا الأمر فمن الرحابة يخترق الزمان والمكان في إطاره المحلي لينم عن راحة أسرة في شيء من الرومانسية، شيء من القفز عن الواقع بطريقة حلمية يتصل من خلالها بمحلبه الملموسة بما هو محكي في الحوار - الخطاب.

من هذا المنطلق تنطق أعمال الرحابة بالمحكية اللبنانية ويستبنيها الجمهور بالرغم من وجود ثمة تكلف في صياغة أسلوبها بلغة شعرية غنائية وصفية وجدانية، وحتى إنشائية مبسطة وخفيفة أسبانياً بفعل تعبيرها، كلفة، من خطاب مشترك ومتبادل بين الشخصيات، بمنزل عن الضرب المذاتي لوجدان كل شخصية.

هذه المحلية العائدة إلى العمل الرحباني بالدرجة الأولى، نستطيع أن نعي معظم الأشياء: المصوصة الفنية، الهوية الوطنية، الفولكلور، الاستعراض، الترفيه، الرفاهة، رصانة الأداء، جدية التعبير، العفوية، الحلم، الحب، البساطة، النكتة، الخطاب، الرقص، الكلمة، الأيديولوجيا، وكل ما يضاف على المحلة اللبنانية تعابيرها المفقودة في الكتابة والنظر والسمع. إنها بذلك، تبدو حواسية ولذا تمتنع بنسط وافر من الهوية الفنية، لكنها إن أعجبت المطلق فلأنها تضعه أمام صورة لبنانية مباشرة، هيئت الفنون والآداب الأخرى عن إيصالها بنفس الروح والأسلوب.

طبعاً، إجتهد الرحابة في فهم لا يعني بأي حال من الأحوال أنه كان مفقوداً في كافة حقول العمل الإبداعي. الاجتهاد حصل على أكثر من صعد: السينما، المسرح، الرواية، القصيدة... جميعها اهتمت باستخراج ذاتها الإبداعية من العمل على لغتها الخاصة، أو على ما تستطيع الاستفادة منه في الاحتكاك بالوسائل المتاحة أمامها، مثل اعتماد السينمائيين على مزاجها لغة الصحافة لصياغة حوارات معاشة، وسهلة أدبياً. لقد حدث ذلك في

سبل خروج الكاتب أو الفنان بطابع محلي - ذاتي، أو ذاتي - خاص، له المكانة المفردة وسط محاولات المجموعة (ينطبق ذلك أكثر على قطاع الأدب أو الفن التشكيلي) لكن مجرد التلميح إلى هذه الملاحظة يعني العودة مجدداً إلى ما سبق ذكره عن النجاح الذي قطعه المسرح والذي خلق به الرخابة فوق سائر الأعمال الخاد - إلى إقامة جسر اتصال حي بالجمهور، ولعل هذه العودة مفيدة هنا في تبرير تخلص انتشار الرخابة سينمائياً إزاء تعددهم الواسع في المسرح الغني. فعلا تكاليف الإنتاج الباهظة التي يتطلبها الاستعراض الموسيقي في السينما، مع الأعد بعين الاعتبار ضعف سوق الفيلم اللبناني في الخارج، يستطع المرء بغض النظر عن مدى استقلالية فيروز في معادلة النجاح الرخابي، أن يلتفت إلى حاجة هذه العائلة الفنية، المتمثلة في ضرورة الاحتفاظ بعلاقة حية مباشرة مع الجمهور، جمهور المسرح الذي يشكل الرخابة أحد معالم تراث ثقافته السمعية.

هنا بالضغط، أجه المسرح مع السينما في حسم استمرارية فنه. فإلى جانب الأسباب المعروفة عن أزمت السينما في لبنان، من غياب المنتج الغني إلى ضالة الموازنة، عرف المسرح كيف يتخطى حدة المشكلة الإنتاجية محتفظاً رته على التحرك في اتجاهات عديدة والبقاء أقرب من غيره إلى وسائل التعبير عن هموم أمة وواقعية ملحة، كما يطلبها الجمهور.

المسرح أقدر على التكيف بتغيرات الرحلة التي يقدم من خلالها إلى الجمهور. أدوات التسمية قابلة للتبدل شكلاً متى أوجبت ظروف العرض أحداث أي نوع من التغيير. إنه، أي المسرح، يستفيد من حيز المكان الذي تتحدد من خلاله مساحة العمل وطبيعة ديكورات وأكسوارات السينما تحتاج أكثر إلى شمولية المكان ولا محدوديته.

المسرح يتطرق من نماذج مصغرة للمكان، كما يستفيد من نياية الحوار عن الإشارة إلى المكان المقصود في سياق اللعب على الحشبة. الحوار يستطيع أن يكون مباشراً، تفسيرياً دون أن ينال من جودة المسرحية طالما أن المثل

يحفظ دائماً بسيادته على الخشبة. السينما تلتقط هذا النوع من الحوار، لا أوصل هذا المظهر من الأداء الذي لا يستطيع الممثل ضبط وجوده على الشاشة، ما لم يكن ذلك مطلوباً منه في إطار المكان الذي تصور فيه الأحداث.

بمعنى آخر، يستطيع المسرح أن يظهر بشاناً، أو أن يعبر عن هموم واقعية بواسطة ديكورات كرتونية، ديكورات بعيدة عن الواقع أو حتى شبيهة به، ولكن من دون الحاجة لاحتلال الحيز المكاني الكبير، في حين أن السينما سواء ادعت الواقعية أو تبرأت منها، تحتاج في غالب الأحيان إلى رحابة المكان وحقيقته.

حال السينما يبدو أشبه بحال الرواية أو القصيدة عندما تعجز عن تكوين فكرة حول كيفية إنشاء الاتصال فيما بين نفسها كتجربة والمكان كعالم تنتمي إليه.

وبين الفيلم والرواية والقصيدة اللبانية تنطرح أزمة، يبدو غريباً هذا الاستنكاك عن التطرق إليها بمعنى، وهي موقع الثقافة البصرية في تجربة المخرج والكاتب. فالفيلم والرواية والقصيدة لا تكتمل بمعزل عن الصورة. وهنا يبدو الاشكال في مدى اختزال الصورة لتعابير كل نوع أدبي - فني، وكون الشعر قائماً على الاختزال فهذا يؤكد قدرته على الانتصار أكثر في ملامحه المشهدية، ومن هنا تبدأ علاقته بالسينما ويتعمق معنى السينما بمدى علاقتها بالفن الرواية. ففني الرواية أدب السينما وفي الشعر الرؤية التي تتخلها السينما شكلاً بصورياً، ويفقد ما يمثل ذلك خاصية السينما فهو يختصر ممكنة السينما المحلية في واقعها الأدبي: أخبار القصة (روائياً) وإحساس الصورة (شعرياً).

وخارج المسرح تلغي السينما والرواية - خصوصاً حول إشكالية المكان. المسرحي يستطيع حصر المكان إلا أن السينما والكاتب يجب أن يدخلوا أكثر في دراسة المكان، أن يدخلوا في تفاصيله الصغيرة. المكان كبير وقسم مهم منه

بأن من الطبيعة والواقع. وهنا يبدأ الاشكال. فتحديد الموضوع في السينا يترافق مع تحديد المكان، وفي بلد كلبان المستقر في الحرب أو السلام، يأتي دخول الكاسيرا الجادة إلى أماكن ثابتة وواضحة، بمثابة الدخول إلى نوع من الايديولوجيا المحكومة بمذاهبها المناطقية، أي أنه الدخول إلى عمق المشكلة. المكان هو عمق الصراع وظاهر الخريطة المرسومة للحرب في لبنان. بهذا المعنى فإن دخول الكاسيرا الجادة، إلى بيروت الغربية، أو بيروت الشرقية والغربية معاً، يأتي في سياق المعالجة، مستراً خلف الايديولوجيات التي سمت إلى تجاوز إيديولوجيا الحرب، كما فعل برهان علوية في بيروت اللغاء، ومارون بغدادي في «حروب صغيرة».

لكن بما أن السينا عملية تقطيع للمشاهد، فالمخرج ليس غيباً في تقسيم المكان في أحداث فيلمه. الضطيع يتساوى مع التفسير، تلك هي المقاربة النظرية مع الوجه السياسي الآخر لعملية التقسيم، التي تبدو عندنا عملية تحديد للمكان، لا أكثر، إذ يصعب في بلد فرقة الحرب، كلبان، أن لا يكون هذا التحديد تحديداً للكلام عن مكان معين، وعن نماذج بشرية تعيش فيه وتعاين. إنه التورط في إبداء وجهة نظر إنطلاقاً من المكان الذي يقيم فيه الفنان ويود تصوير المعاناة

برهان علوية يأتي من الجنوب ويتكلم عن مثقف جنوبي مهجر با من منطقة الصنائع في بيروت، ثم يتقل إلى مثقفة من منطقة الأشرفية، تختار الهجرة إلى الولايات المتحدة الأميركية.

ومارون بغدادي يكتفي ببيروت الغربية، المكان الذي عاش فيه الحرب، رد ثلاث شخصيات، يلاحق إحداها إلى سهل البقاع دون أن تخفى عنه الهجرة، فالبورجوازية، نسافر، ونهاجر ونرحل.

وانثريه جدمون، في «لبنان رغم كل شيء»، يختار بيت الطائفية ويتحدث عن معاناة قوم، يتحدث في جملة ما يتحدث عن المعابر المقطوعة بين اللبنانيين.

ورفیق حجار یختار «الملجأ» وخطوط التماس، ویسروت مدينة
النهوض السياسي في النصف الأول من السبعينات. یصور یسروت،
یسترجع الوثائق ویمید التربة بالدور الوطني المطلوب دون غيره.

أما سمير الغصيني ویوسف شرف الدين فهنظران إلى الأكثرية
الساحقة من الناس المتعطشين للإحساس بشرعية العیش بعيداً عن الوسائل
المسلحة.

وفق هذا التقسيم السينمائي، تنقسم الأفلام وتنقسم أمكتها بین
ثنی الأفكار السياسية والمیول الشخصية التي تصنع المواجهات السينمائية
المضاربة كمثل التناقض الذي وصلت إليه البلاد خلال الحرب.

المرح لم یصل إل مثل هذا التقسیم، ربما لأن المكان فيه یحافظ عل
تماسك وحدته، بینما السینما مطالبة بتجزئة المكان، تفتیه واعتزاله حتی إلى
حدود الاكسوارات المستعملة في إطاره. السینما بالأحرى مسؤولة عن
تقديم الإطار المعط بتحرك الشخصیات، حيث یمكس المكان المجتمع
والبيئة والطیعة. ربما لأجل ذلك نعود نظرياً إلى وصف الفارق الرئيسي بین
عمل السینما والمرح، بأن السینما هي كل شيء «طبیعی» فیا أن المرح هو
كل شيء «غير طبیعی».

لكن المقارقة الطریفة هي أن كل اللاواقعية التي بني عليها مسرح
الرحابة، كما التصفیت بما یختلف نظریات وأشكال المسرح اللبناني، أدت في
علاقتها التفریفة بالجمهور إلى التعبير عن هم واقعی مشترك مع الجمهور،
وهذا ما لم تعرف السینما المحلية كيف تشرق الطريق إليه، مع أن السینما
كانت توصف عند نشأتها بأنها إداة إنتاج للحیة.

هذا الجانب من القضية قد یُلمح تلقائياً عند التساؤل لماذا یبني عل
السینما أن تكون واقعية، ولماذا یجب أن يكون الفیلم صورة عن الحیة.

أساساً، هذا الافتراض لا یمكن طرحه عل السینما النامية. هذه

السينما لا تستطيع إلا الارتداد إلى واقعها، وهو بالقيبط ممكن الالتباس الذي أحاط بالأفلام اللبنانية خلال الحرب. فعندما تكون الحرب سرقة الواقع، يحار السينمائي في موقفه تجاه الفيلم الواقعي: هل اختيار النمط الواقعي هو انتباه للحرب؟ وهل القصة الخيالية هي أفضل وسيلة للتنهرب والتبرؤ من الحرب؟ هذه الأسئلة وما شابهها لم تكن مطروحة قبل الحرب، وإن كنا قد مرونا في السنين بمرحلة المزيمة العربية الشاملة على المستويات العسكرية والسياسية والثقافية. فلبان السنين ومطلع السبعينات عرف فترة فنية غنية، لكنه كان على صعيد السينما يعيش مرحلة انحطاط في الإنتاج، رغم غزارته واختلاطه بالتجربة المشتركة مع السينما المصرية.

المسرح اللبناني كان يتقدم آنذاك إلى آفاقه المستقبلية، كان المسرحي يحصل حقيقة، ويحرك متطلعا إلى دور ريادة كبير في وقت لم يكن فيه السينمائي غير متغف بتحسين فرصة انطلاقته. المسرحي لم ينتظر فرصة للانطلاق. تجربته السياسية والنضالية ساعدته على تكوين نواة العمل الذي ينعكس هموم المخرج المعادي. لقد كان ذلك الوقت مواتيا للطلوع بدور ريادة وللخروج بعمل أشبه ما يكون بالتظاهرة الفنية التي احتاج الناس إليها للخروج من واقعهم. لقد كانت السنين والسبعينات زمن التظاهرات، زمن الحلم بمستقبل قومي كبير.

اليوم تغيرت خارطة الواقع والبلاد كثيراً الزمن تغير ولم يعد مجرد إشارة للانطلاق بتظاهرة. لقد ولّى زمن التظاهرات.

ولأن السينمائي الذي نتكلم عنه هو الفنان المعني مباشرة بالحرب، وبكيفية الإنتاج من خلال واقعها، فإليه السينمائي الذي يختصر في الثمانينات كل معاناة العقود الثلاثة الماضية. إنه يختزل غية أمل متجنزة في تجاربه السابقة، كما تنعكس بالرغبة في الأقدام على محاولات تحمل تصورا ذاتيا للعمل الطليعي.

أصحاب هذه المحاولات خائبون من تجاربهم السياسية، من سقوط

تطوراتهم الوطنية وسقوطهم الطبقي، والبورجوازي خصوصاً، بل سقوط كل ما كان يمثل طموحاتهم وأمانهم المطلقة بالأشياء.

الحرب كانت من ثمار هذه الحمية، والحقيقة أن سينمائي الثمانينات كانوا من أكبر الخائنين لقلة ما استفادوا من فرص الإنتاج والمطاء، فضلاً عن أن الحرب فجرت صراخهم مع الماضي بشكل لم تعرفه باقي القطاعات الفنية. المسرح، مثلاً، لم يعلن عن حاجته، خلال الحرب، إلى فتح صفحة جديدة من تاريخه، إلا أنه لوحظ في السينما اشتداد المنافسة حول البدء بمرحلة ريادة جديدة.

كل مخرج اشتغل على طريقته، ولكن رغم اختلاف الأهواء والمبادئ، تجدد الملاحظة إلى شيء مشترك بين الجميع، يتمثل في رفض السينمائيين للماضي. الرفض يأخذ أولاً سمة النزعة الفرويدية في رغبة «قتل الآباء». السينمائي الجماهيري يعترف بأفضال محمد سلمان لكنه يرى أن طريقة محمد سلمان لم تعد ملائمة للفيلم التجاري الحديث.

كذلك يعترف السينمائي المثقف أو الذي يطرح نفسه جاداً، بأن علي العريس وجورج نصر يستحقان الثناء على صلق نوابها الرصينة، لكن جيل اليوم لم يعد متمسكاً بالماضي الذي انتمى إليه جيلها مثاليًا وخلقيًا. بصورة الإيمان بالسينما تشبه صورة الإيمان بزمان ينم عن عهد وتقاليد قابلة للتغير.

والرفض ينسم ثانياً بقتل صورة الأب لدى أفراد الجيل الواحد المبدعين إلى دفن التجارب الشخصية في الماضي. فالمخرج مارون بختادي يتج فيلمه الروائي الثاني حل أنقاض أشرطته التسجيلية التي يريد فهم عرى الأبوة في علاقته ببعضها (أفلام الأحزاب والبرواغندا)، وأندريه جدهون يخرج فيلمه الطويل الأول بنظرية مفارقة قداماً لنوع الأفلام التي كان يسمي إليها تحليلاً في الستينات (مواضيع المقاومة الفلسطينية مثلاً) ولئن

لنلاحظ عدم تجاهل برهان علوية لتجربته الروائية الأولى «كفر قاسم»، فهذا لا يمنع من القول أن «بيروت اللغاة» يحمل رؤية مختلفة عن التحليل السياسي المعتمد في «كفر قاسم».

أيضاً فالملاحظ في أعمال سمير الغصيني، يوسف شرف الدين، ر ميسر، وغيرهم أنها حاولت إعطاء مقدمة تجارية للفيلم اللبناني تختلف عن الذعنية المتبعة في العقود السابقة.

والأمثلة عديدة ولا تحصى.

غير أن هذا الاختلاف بين الأسس واليوم، يرافق تناقضات الحرب،^٢ إن إلغاء نظرة سريعة على ما تقدم، يبين أن الحيط الرفيع الذي ر. الاختلاف بتجارب السينمائيين لم يكن سوى السبابة نفسها، قباستناء الذين التزموا بخط السينما الجماهيرية، أن المخرجون الآخرون من أحلام وتجارب سياسية سابقة، انقلبوا عليها، أو تركوها خلفهم عند اندلاع شرارة الأولى في منتصف السبعينات، الأمر الذي يشبه التناقض نوعاً ما، ويشير التعجب ولكن بشكل مؤقت.

فرغم اختلاف الأسباب، وتعدد التفسيرات حول الحرب اللبنانية، يمكن حصر المأساة الأساسية بشي. واحد، هو أن الحرب تناقضت مع الرغبة الراديكالية في تغيير الإنسان والمجتمع والنظام. الحرب كانت بمثابة مراجعة للتاريخ، حصرت أسبابها في نقصي حقيقة لبنان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. لقد بدت مظاهر الصراع وكأنها تدور حول حقيقة لبنان العربية، حقيقة الشخصية المستقلة وعلاقتها بالقوميات غير اللبنانية.

داخل ذلك، دار السؤال حول حقيقة سكان لبنان. من هم، ما هي انتهاءاتهم ومن هم طوائفهم. من هم المثقفون، من هم الوطنيون، من هم الانتماليون ومن هم الجواسيس والخونة والمؤتمنون والمليحدون والحاكمون والمحكومون، من هم العروبيون ومن هم الكتائب والشيوعيون والموارنة

والسدوز والسنة والشعبة والسريمان والأرمن والكاثوليك، ومن هم ومن هم . .

كل هذه التسميات لها امتدادات في تاريخ لبنان الصغير والكبير معاً ومراجعة التاريخ قلعت من بروز تلك التسميات، لا، بل في واقع منشعب التسميات من مراجعة فردية للذات.

السينمائي لم يكن بعيداً عن مراجعة كهذه، وكان في النتيجة إما عاجزاً عن الانخراط في التجارب، وإما حاسباً في اختيار هويته من بين تلك التسميات المتضاربة، أو متقللاً في اختبار ومعاينة التسمية الأقرب إليه فكرياً.

في النتيجة، ضاعت الهوية اللبنانية، وضاع البحث عن المعنى الذي تحمله الهوية للذات. صارت الأفلام مزيجاً غير متجانس من الأفكار التي تلتقي حول التبرؤ من الحرب، ورفضها أخيراً، ثم تضارب حول انتهاء السينمائي في الحرب، بين من يصور أجواء بيروت، ومن ينقل مشاعر الجنود المقتلع من أرضه، ومن يحوطة الانتباه الطائفي ومن يقوم بدور الداعية للسلطة.

كلها أفكار متضاربة.

رغم ذلك، لا يصل تضاربها إلى حد التسابق على التورط في الحرب، فالخارجون مضطرون، ضمناً، على نبذ الحرب، مع أن مراجعة صحيحة لأفكارهم، من خلال أفلامهم، أكانت جادة أم تجارية، تثبت ضلوعهم وتنفي مدتهم بالحرب، وإن كان ذلك تابعاً من موقف متقف غير حادي.

ولعل الملفت في الموضوع، أن يجعل هذه المواقف - الصراعات ثبت على أرض الفيلم الروائي - المحاولات الروائية أعطت السينمائي حرية أكبر للإبحار بخياله، بأفكاره إلى حيث يوجد الموقع الشخصي، والخاص أحياناً، بما يجعل مفهوم «الالتزام»، كما حاول تطبيقه دعاة السينما التقدمية، محصوراً

في الفيلم الوثائقي .

فالفيلم الوثائقي نشأ على تربة خصبة من الالتزام، وظل المجال الوحيد الباقى أمام الذين قالوا، أو ادعوا، أن نظرتهم السياسية التقدمية ثابتة نسبة إلى مبدئيتها، وأنه بفضل هذه النظرة يكتب الفيلم الوثائقي مصداقته في الانتهاء إلى الواقع أكثر من نده الروائي .

لكن لبيان واقع الأشياء كما حدثت في لبنان الحرب، وكما تحدثت حالياً في الأقطار العربية، أقول أكثر أن «الالتزام»، بمعناه الوثائقي، ضاق بشروط وجوده حتى يلت مرادفاً لـ «الإجبار». السينمائي كان مجبراً، بشكل عام، على امتنان الفن التسجيلي حتى يقدر على تأمين لقمة العيش، ولتجاوز مصاعب الإنتاج الروائي . بعض السينمائيين ظل وفياً لذاته وفنه، ولم يكن طموحه أبداً مشروع الفيلم الروائي، ولا الاستماتة في تأمين صالة محاربة لعرض نتاجه، ولكن مجرد القبول بمشروع تسجيلي كان يعني الالتزام بتصورات وحدود تسيق التصوير، حدود يفرضها تعامل الفيلم مع الواقع، ثم انتهاء الفيلم، أولاً وأخيراً، إلى عملية إنتاجية تنفد وراءها، بالتأكيد، جهة سياسية، نحي بدورها حجم الحرية السياسية المتاحة لها في التعبير عن رأيها وسط تناقضات الحرب اللبنانية .

وبالفعل فالسينما الوثائقية هي المرأة العاكسة لكل تناقضات السينمائيين اللبنانيين ونشتهم . فهي التي أدخلتهم أحياناً إلى صميم اللعبة السياسية، وهي التي أشركتهم في المشاريع الكبرى على الساحة السياسية اللبنانية، وهي، مختصر الاغراءات التي جذبت الكثيرين نحو المشاريع الكبرى .

تحقيق فيلم تسجيلي، أو أكثر، كان شياً بتمويل واختراع جريدة يوم شهدت العاصمة اللبنانية طفرة في تأسيس الصحف ودور النشر .

وإلى ذلك، كان يكفي سفر خرج ورجوعه بجائزة، استطاع نيلها

لا اعتبارات سياسية وإنسانية من مهرجان ما، حتى تشوش صورة الفيلم التسجيلي، ويصبح معناه مرادفاً للفيلم النضالي، أو الواقعي بمنى وثائقي، إلى ما هنالك من تسميات مشابهة.

وعن ذلك لا ينبغي بالطبع الأثر السلبي الذي تركه الإنتاج التلفزيوني وأدى بالإنتاج التسجيلي لأن يكون ملحقاً به، أو مضرراً من أسلوب الريورتيج الإخباري الذي تصور به البرامج التلفزيونية، أسلوب دفع بعض التسجيليون إلى الاستغناء عن الكاميرات السينمائية وحصر أعمالهم في أشرطة الفيديو.

أسباب ذلك متعلقة لكنها تلتقي حول عامل السياسة. فالشريط الوثائقي لعب دوراً إعلامياً أكثر منه سينمائياً خلال الحرب. كانت البروباغندا أحد أهدافه الرئيسية من دون أن تحجب المائدة الإنسانية التي قامت عليها مواضيع أفلام عدة، تبرز الوجه الآخر للحرب والإنسان والحيلة في لبنان.

عمل أن السمة السالبة لذلك ظلت مبنية على أساس إعلامي - إخباري، لاكثر من مرة، بدليل أن وكالات الأنباء العالمية المصورة أضحت في مطلع الثمانينات، مركز استقطاب للباحثين عن مواد أرشيفية، تتلاءم مع أفلام تدور حول مرحلة معينة من أحداث الحرب اللبنانية.

هذا الأمر لم يخدم مصلحة الفيلم الوثائقي، بقدر ما جعل التفكير في اللجوء إلى أرشيف الوكالة الأجنبية، شبيهاً بالملادة إلى الحل الأنسب لتحقيق فيلم سريع ضمن مهلة زمنية قصيرة، وعمل أشرطة الفيديو. كاسيت.

من هنا كان التفكير، أن الأفلام الوثائقية، تميزت باقتصاسها للظروف المؤاتية لإنتاجها، ظروف سياسية تشهد لها الساحة اللبنانية وهي تخلق القرص السانحة لاستغلالها إعلامياً، لكن وجه الخطورة فيها يكمن في أن

مشاريع الإنتاج الخاصة بها دخلت عن وعي، أو وعي، في لعبة إنشاء المؤسسة، أو تأسيس الدولة - المؤسسة، الأمر الذي ينطبق على المؤسسة الحزبية والعسكرية والتنظيمية التي انتعشت منذ بداية الحرب، ولغاية عهد الدولة التي حاولت القيام على أنقاض سنوات الحرب الماضية وأنقاض الاجتياح الاسرائيلي، عام ١٩٨٢، ثم لم تنعم أن ثلاثت آمالها وتلاشى الرهان عليها مع امتداد نار حرب الجليل في أيلول ١٩٨٣، إلى قلب العاصمة بيروت في شباط ١٩٨٤

في محصلة كل هذه الظواهر والعلامات الفارقة، تتحدد المسؤولية المباشرة عن ذلك، في المؤسسات والمبنيات السياسية المتعاقبة على مر فصول الحرب في لبنان: الأحزاب مسؤولة، المقاومة الفلسطينية مسؤولة، المؤسسات الطائفية وحتى الاجتماعية مسؤولة، وأولاً وأخيراً، الدولة اللبنانية مسؤولة، «أ» من أهل سلطاتها وإلى هيئاتها الوزارية الموكلة إليها أمر متابعة الاهتمام بشؤون السبنا الوطنية، كمركز السبنا المعروف منذ سنة ١٩٨٣، باسم «مديرية شؤون السبنا والمسرح والمعارض».

المسؤولية، مسؤولية نشر ذم المحاولات السبناية تقع على كاهل جميع هذه المؤسسات لأنها لعبت دور المتعجب قبل، أو بعد أن لعبت دور الطرف الإعلامي.

والخطر في هذا الدور أو ذاك أن الاختلاف بين نوع فيلم وآخر، بين أسلوب مخرج وآخر، تحول إلى خلاف كبير أدى إلى توزيع السبنايين بين شتى التصنيفات المستوحاة من الكلام السياسي السائد في الحرب. فهذا المخرج لا يستطيع تصوير فيلم عن الحرب لأنه معروف بتعامله مع تلك السلطة، وذلك المخرج لا يحق له أن يرفع راية السبنا اللبنانية لأنه أنجز سلسلة أعمال وثائقية لحساب الفلسطينيين، وهناك المخرج الذي لا يرى الحرب خارج المناطق المسيحية. والمخرج الملتزم بقضايا مناطقته الإسلامية المحرومة، وبأنى غيراً مخرج الترفيه المتصرف إلى قصصه البوليسية بعيداً عن

الأمور السياسية الشائكة.

كلام كثير قيل هنا وهناك. كلام ينتهي عند تصنيف السينمائيين، كل حسب أفكاره وممارساته، لكنه يصل إلى نتيجة أخيرة مؤداها أن لا كلام عن سينما لبنانية خارج الكلام عن أفلام لبنانية أرادت معالجة مواضيعها وتحقيق هويتها الوطنية في خضم الحرب وانطلاقاً منها.

فكما أن الحرب، وما شابهها من أحداث مصيرية كبرى، نادرة على توحيد مشاعر الجماعة وتنمية وتعزيز الإحساس بالانتماء، تأتي السينما في سنوات الحرب اللبنانية، وكأنها تتطلع أكثر من أي وقت مضى بلوغ الكمال في لبنانيتها.

وبدلاً من أن تضافر جهود جيل بأكمله من أجل ولادة الشكل الخاص بـ «السينما الحقيقية»، يرى المهتم بمتابعة الشأن السينمائي أن الفيلم اللبناني استغنى الحرب فيها كانت الحرب تستغنى تفكير السينمائي استغناها بجميع المظاهر الدالة على تماسك الأشياء. لعلها دورة الحرب، ففيها تكثر دروب النجاة ويضيق البحث عن حقيقة الانتماء.

ولكن...

مع الحرب تستمر السينما،

ومنها كانت البداية،

بداية السنوات العشر والفيلم الأول من عمر الحرب المتواصلة.

الفصل الأول

ربيع ١٩٧٥

الرمح من يلتمع في سماء العاصمة

كانت بداية عنف معلن أشكال الحرب تعددت ونشأت، فبينما استوعبت البلاد تناقضاتها وتناقضات المحيطات السياسية المحاور، والبعيدة، استطاعت الحفاظ على هراقة موقعها رغم نقص أهميتها مع استمرارها إلى ما لا نهاية

وفي هذا الصدد، يمكن التأكيد على أن عمل التناج الفني والـ "طيلة العقد الأول من الحرب، رشح لشروط الحرب أو تغذي من أسسها حتى أضحت الحرب ما لا يحل الناس والـ "لا وبيئة كل يوم

وفي اندلعت الحرب فجأة، بدأت مرحلة جديدة من صناعة السبيل في منتصف السبعينات

في أواخر ١٩٧٤، أعلن صحفي سيف الدين عن عزمه عمل تحقيق الرواية الأولى "الرحل الصائد - أبر عي ملحم قاسم" التصوير استمر خلال ١٩٧٥ م. وانتهى تجهيز الفيلم في الصيف، أن كان مارون الذي قد انتهى بدوره من إخراج مسرح الروائي الأول "سيرورة" لينة ميراني معنوق والممثل المصري عمر العلابي

هذان القيلمان لم يعرضا آنذاك في لبنان. كلاهما لا يمت إلى تاريخ الحرب بصلة إلا من جهة انجازه، أو استكمال انجازه عشية وقوع الحرب وغزائها. وإذا كانت نسخة «بيروت يا بيروت» قد أثقلت لاحقاً في استوديو بعلبك، ولم يبق من أثر الفيلم غير الأشرطة السالبة الموجودة في باريس، فنسخة «الرجل العائد» ظلت سليمة وتم توزيعها سينمائياً بين سوريا والأردن، قبل العثور على موزع لبناني يقبل بشراء حقوقها بعد مرور عشر سنوات تقريباً على إنتاجها.

ظروف التوزيع كانت قاسية في وقت تراجع فيه الإنتاج أمام قدوم الحرب بمأسها وكوارثها الاقتصادية. لذا، وقبل تعزيز الإنتاج بشراكم الأعمال واستشارها عبر موعة معينة، كان من الصعب جداً إيجاد الحل التوزيعي الملائم لكل من «الرجل العائد» و«بيروت يا بيروت». صعوبة المشكلة تأتت نظراً من التباس هوية فيلم صبحي سيف الدين واستعداد الجمهور للانجذاب مع موضوعه، الموضوع انطلق من سيرة أبو علي ملحم قاسم ومقاومته التاريخية للاستعمار العثماني، فتم تصويره في قرية اللبوة، سقط رأس المخرج في بعلبك، وبعض القرى والمناطق المجاورة في سوريا، وكانت البطولة موزعة بين ممثلين لبنانيين وسوريين يعملون في نطلق الإنتاج المشترك الذي تقاسمه صبحي سيف الدين مع حسين الأنات: هذا الاختلاط والانطلاق من بيئة ريفية لا يكفي لحزمة المخرج - المنتج في إنتاج موزع مقيم ويعمل في بيروت، بشراء فيلمه وتقديمه على شاشة للعرض الأول في العاصمة.

من جهة ثانية، فرض «بيروت يا بيروت» نوعاً آخر من التعطل، فقد طرح نفسه خارج معدلات التوزيع القائمة، ومع أنه استند تجارياً إلى اسم نجم مصري شهير، فمن السابق لأوانه تحمل حجم مشكلته مع التوزيع طالما أنه لم يأخذ الوقت الكافي للدخول في مناعات تلك العملية.

باختصار، كنا أمام مجريتين لمخرجين مختلفين تمام الاختلاف.

وصف شخصية وصية، ولاحر فصل هذه واقع مدته

التي كانت نهاية مدته وصية صريح وقعت بكر
تسمى ولاه سبعة

الفصل الثاني

بحاية حرب

بدأت الحرب اللبنانية على مراحل متقطعة. أربع جولات رئيسية من القتال، أعقبتها هدوء سياسي مؤقت، ما لبث أن انتهى ليفتح صفحة جديدة من الصراع السياسي والعسكري الطويل.

منذ البداية، واجهت السينا اللبنانية استحقاقات المرحلة. بعض هذه الاستحقاقات له صلة بتطورات سينمائية عربية، وبعضها الآخر نجم عن تطورات سياسية عربية وواقع الحرب في لبنان.

قبل اشتعال جبهات القتال في ١٣ نيسان ١٩٧٥، تدنت كمية الإنتاج اللبناني - المصري المشترك، مع العودة عن قرار تأميم الإنتاج مقابل إحياء دور القطاع الخاص في مصر ١٩٧١

في تلك الفترة، تبنى المستدون في مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب، سنة ١٩٧٢، نظرية «السينا البديلة»، بما عزز مفهوم الالتزام في محاربة الاشكال السائدة. لقد حدث هذا التطور، الذي لم يكتب له النجاح فيما بعد، وسط مخاضات وعوامل سياسية مشجعة. في ٥ حزيران ١٩٦٧، وقعت هزيمة العرب، وفتحت استقالة عبد الناصر المؤقتة باب الاستقالة من تحمل المسؤولية القومية، المسؤولية السياسية: المسؤولية - المسألة.

وفي مطلع السبعينات وبعد وفاة عبد الناصر ونكبة الفلسطينيين في

الأردن، دخل الصراع مع إسرائيل إلى طور الحرب المؤجلة وحاق الوضع السياسي من الجمود بينا الجماهير العربية في حالة استنزاف وترقب وغليان. إنها مؤشرات العوامل الحاسمة في تحريك مسار الثقافة العربية عن الأنظمة السائدة التي تحكمت بها.

وسط هذه التناقضات، تصاعد البحث عن بديل ثوري، وكان طبعاً أن يفهم الالتزام في السينا كأساس سياسي، وأن تنشأ السينا البديلة من رغبة عارمة في التغيير، وهذا المعنى يمكن تصنيف «المصفورة» ليهوسف شامون (١٩٧٣) كأحد أفضل نماذج الفيلم البديل إذا ما وضع في إطاره الزمني وعودته إلى عدم رفض الاستقالة والاستسلام قبل فترة وجيزة من اندلاع حرب تشرين. هذه الحرب أعطت مردوداً معاكساً لما تم التنظير له سياسياً في الفن والثقافة. إذ واجهت والأنظمة السائدة، الغليان القومي والدعوة إلى رفض الاستسلام، بالتخاذ قرار قاطع بشأن الحرب. لقد أدى ذلك إلى خلط أوراق المعارضة والانتقال إلى معنى آخر للرفض الجذري، إلى حرب أخرى لا ويل مجموعة حروب إقليمية قامت على تناقضات الدول العربية، ومنها لبنان بالدرجة الأولى.

لبنان واجه استحقاقات المرحلة واستوعب التناقضات العربية عبر تعددية عاصمتها التي احتضنت، وفي زمن واحد، مختلف العصور العربية. عصر النفط وعصر البوجوازية المدنية، عصر الهزيمة وعصر المقاومة، عصر النفاق وعصر التثبث بمرحلة المصير والتفاسن، ثم عصر القمع والحلم بالتغيير، عصر المد اليساري ومازق اليمين وإيمانه في تسلم مقاليد الحكم.

لبنان السينمائي واكب كل مرحلة وكل استحقاق من قبل أن يدفع ثمن جميع الاستحقاقات حرباً وأزمة سياسية مزمنة. بعد هزيمة حزيران ٦٧، وقيل انتاج المقاومة الفلسطينية لفيلم عن قضيتها، انضم هذا البلد إلى سائر الدول التي أنتجت أفلاماً عن القضية وكان فيلم كريستيان غازي «الفدائيون» (١٩٦٧) أول شريط روائي لبناني عن الفدائيين الفلسطينيين.

وغني عن الذكر أن ساحة هذا النوع من الأنشطة ، تركزت في الأعوام اللاحقة ، ومنظر أدت هزيمة ١٩٦٧ زرع وعي جيل جديد . كان لأحداث أيار ٦٨ درس ، أثرها على ثقافة دأري السبأ العرب هؤلاء حاولوا الالتقي في حركة نقد فكرية بحكومة ساحتكهم واستمتهم !
وسط طلاب أوروبا

على العموم ، الستات جسدت أحلاماً عالية لصبح الثورة والسلام والتغير الإنساني ، الينتر وإذا شهدت في صفها الثاني انطلاق المقاومة الفلسطينية ، وفي أواخرها إنتاج المقاومة لأول أفلامها السينمائية ، ولا للحل السلمي^(١) فقد كان لفظة الفلسطينيين وأسر انطلاقهم نحو الإنتاج السينمائي ، تأثير شامل على مختلف قطاعات الثقافة العربية . أطلق الفنان لعدد من سينمائي الغرب في القيام بتجارب جديدة^(٢) تصور معنى الالتزام والفضال في السبأ

ولا عرو أن ن تحت هذا التأثير منذ أن صار العصب المحوري لمختلف الأنشطة الفلسطينية ، السينمائية منها على وجه التحديد بعد أن تركزت هيكلية الإنتاج في العام ١٩٧٣^(٣) ، مع استكمال تأسيس وإنشاء التجمعات السينمائية في بيروت ، زدهار نظريات السينما البديلة ، فترة تركت بصماتها ومعانها الثقافية على بضع محاولات قام بها لبنانيون ، سواء كريسنيان غازي في «مئة وجه ليوم واحد» (١٩٧٢) أو برن علويه في «كفر قاسم» (١٩٧٤) أو المحاولات التسجيلية التي صورها الفلسطينيون ، وساهموا من خلالها في إنتاج وتوفير فرص العمل والمشاركة

(١) منحصر ذلك من الحظ أحمد مصطفى أبو عبيد المرحمة من شدة السبأ الفلسطينية والمجاهدين ، ومن إحصاء فيلمه من الأفلام التي أنتجتها القادر والعلم ذكر ، «لا للحل السلمي» أنتجته الإعلام الموحدة لفظة التحرير الفلسطينية وأشرف على إخراجها مصطفى أبو عبيد ، سنة ١٩٦٩ راجع كتاب «مصطفى أبو عبيد» في السبأ للناقد وليد شبيب وعبيد حبيب ، منشورات «صفر» ، بيروت ، ١٩٨٠

(٢) إنتاج مصطفى من حسن القصود السابق

لعدد من السينائيين العرب المقيمين في بيروت وكذلك اللبنانيين الذين استغلوا في أعمالهم لاحقاً.

إن محاولة جمع تلك الأعمال الروائية والتسجيلية في سياق واحد، لن يفضي إلى نتيجة واضحة التطلقات. فلا هي أفلام بدئية بالمعنى الشامل، غير المصري، ولا هي الأفلام التي شكلت الانعطاف التاريخي في مسار السينما العربية. ربما كان ممكناً وضع «كفر قاسم» في مصاف المحاولات التي انطلقت من هذا البلد العربي أو ذلك مثل الانتاج السوري لفيلم المخرج المصري توفيق صالح «المخدوعون» (١٩٧١)، والانتاج الكويتي لفيلم خالد الصديق «بس يا بحر» (١٩٧٢)، والانتاج الجزائري لشريط مرزوق علوش «عمر قتله الرجولة» (١٩٧٣). إلا أن مجموع هذه المحاولات بقي في إطاره الفردي ولم يشكل في حد ذاته التيار المؤثر والقابل للاستمرار في أشكال لغوية جديدة.

إنها محاولات تدخل في وهي الحرب سينمائياً، وتتداخل مع اعتبارات الزمن الذي سبق الحرب وعاش الحرب. اعتبارات تتعلق بالوشائج المحلية القائمة بين ثلاث محطات هامة، وإن لم تكن تاريخية: هزيمة الخامس من حزيران وتصادم العمل السياسي والعسكري الفلسطيني، حرب السادس من تشرين وما سبقها من غليان في الوجدان العربي، وحرب لبنان ذات الأمد الطويل.

بين محطة وأخرى، حاولت السينما العربية التقدم نحو أفاق أكثر طليعية، وكان الفوز بمعنى الفوز الذي قد تحصل عليه هذه السينما، فوزاً عربياً خالصاً.

ساعد على تدعيم هذا التطلع الرعب، سيطرة القطاع العام واتحصار هيمنة القطاع الخاص على الصناعة الوطنية. طبعاً التطلع شيء وتقييم التطلع شيء آخر. فالحقيقة أن نمو الاتجاه نحو أنظمة اشتراكية المتحى - استطاعت أن تكون تأسيمة - قلص من فاعلية القطاع الخاص كإنتاج وطني

ليصبح قطاعاً مهجراً، شبه «مرفول» في حالات معينة، كالحالة التي كانت
ملحومة في مصر، حيث اختار أرباب الإنتاج التجاري الهجرة إلى بيروت،
وتعزيز التعاون المشترك مع سائر القطاعات الخاصة في البلدان العربية.

عملية التصفية، إذن، كانت ملحومة. حل الأفل، حدث اصطفاة
الإنتاج العام الموجه، من الإنتاج المعتمد عل ركائزه التجارية والجماعية
الخاصة. ولئن كان وقع ذلك أشد في بلد واسع المساحة مثل مصر بما تعنيه
كقطب رئيسي في الحيلة السينمائية، فإن الدول العربية الأخرى كانت مهيةة
سلفاً لاتدماج قطاعاتها العامة وفق خط وهي يلمس هذه المحاولة أو تلك،
مقابل ازواء الأعمال التجارية في جحرها الخاص.

والواقع أن ذلك الخط مضافاً إلى المحاولات المبشرة قاد إلى تبلور
نظرية الفيلم البديل التي لم تعرف ترجمتها العملية بقدر التفكك الذي
أصابها عقب حرب تشرين وفي ظل وقع التأميم عن السينما المصرية، حيث
عاد القطاع الخاص للاستقرار بشكل يجعله سائداً وأكثر ثباتاً منذ النصف
الثاني من السبعينات.

بالفعل، إنها إشكالية أنظمة عربية وإشكالية سمي التخفين العرب
إلى كسر الأنماط وتأسيس نظرية البدائل، التي ليست سوى المسعى إلى نظام
بديل: الأنظمة العربية التي حاولت جعل السينما واحداً من مومها في مسيرة
التأميم والتأسيس الاشتراكي، أعطت الضوء الأخضر للقضاء عل أنماط
السينما التي اعتبرها بفايا عهد سالف وبائد. التخف وجد فرصة واستغل
دوره وطلع بالحديث عن التغير والبدائل المقترحة، وعندها انصوت سينما
البديلة داخل مشروع نصيري شامل الأهداف، جاءت الأحداث السياسية
المصرية، من حجم حرب تشرين، بمثابة التضاف الأنظمة حول الأسال
المعلقة عل ما هو مطلوب وطلع وبديل» غاضت الحرب وكأنها التهمت
بأمال الطلبة المثقفة وحيث ثقة روادها بها، فعندها تراجع عن قرار
الحرب وقبلت بعروض التهدة والسلام المشروط تراجع الناس عن آمالهم

وعلى المثقفون بمصيدة السلطة. لم يعد يوسعهم المطالبة بتحديد خيارات حاسمة، ووجدوا أنفسهم أسرى الموقع الاقليمي الذي ارتقت كل سلطة بحسب تقييمها لكاسب وأخطاء حرب تشرين. ونتيجة ذلك، رأى فريق من المثقفين أن ضمان حضوره يستوجب الارتقاء في أحضان السلطة بينما رأى البعض أن الاعتماد والحرب من السلطة هما الضمانة الأكيدة لاستمرار مصداقية.

وفي كلتا الحالتين، تقاربت النتائج : مساهمة المثقف في تأسيس نظام طفيلي صغير تابع للسلطة المركزية في وطنه الأم، وخضوع المثقف لبدأ التعامل بالثني. تبني نظام عربي آخر لمواجهه بعد الهجرة من بلاده.

لقد بدأ الوضع العربي في النصف الثاني من السبعينات وسط بعثرة هائلة المعالم والأطوار، أدت إلى تفتت المنطقة وغرقها في حروب صغيرة يحكمها الانفراد والاستعداد والوقوف وراء عطرط مجاية وهمة بقدر ما هي حقيقية في غاظرها.

السبنا نالت نصيبها من أجواء التبعثر. وبعد مضي عهد وأغنية حل المره (١٩٧٢) و«حتى الرجل الأخير» (١٩٧٢) و«الرصاصه لا تزال في جيبى» (١٩٧٤)، تبعثرت الأعمال الروائية في كافة التجمعات وتحمل عدد من السينمائيين عن مكانتهم السابقة مع هجرتهم ويعددهم وإبعادهم عن أدوار آمنوا بحقيقتها واضطلعموا بها ثم واجهوا أحد خيارين، التخلي عنها أو انتظار بواند المرحلة المقبلة.

والبواحد الجديدة تجملت في إعانة تركيز القطاع الخاص، واتباع القطاع العام وسائل أكثر يبروغرافية. ولكن نسباً من أولئك السينمائيين أفلح في الوصول إلى استقلاليتهم دون أن يدرك سواء السبيل الروائي الجديد، إذ لم يعد المطروح سؤالاً في الانتهاء إلى سبنا واقعية، أو سبنا سياسية، أو سبنا بديلة، فالمطروح صارهما وجدانياً والهم هو الأنا.

هم بفسر، و. ، تفصيل يوسف شاهين للسيرة الذاتية في
اسكندر. ٩٠، (١٩٧٨)، أو هم يعلل اختزال توفيق صالح لتاريخه
السياسي في تحريره العراقي، تحريرة تغيب عن سيرة الذات في البحث عن
سيرة غير ذاتية، سيرة الرئيس العراقي صدام حسين في «الأهلام الطويلة».

لربما هو أيضاً هم صلاح أبو سيف في نهاية السبعينات، للبحث عن
مضمار الإنتاج الضخم ومضمار التاريخ في معركة «الفادسية».

هم متعدد الوجوه لا ينتهي، قد يكون صادقاً في أسبابه الذاتية، إلا
أنه يؤكد التبعثر ويكشف إلى أي مدى غابت الفكرة (Theme) وازدادت
حاجة السينمائي العربي إليها.

الفرصة المؤاتية للتعبير عن هذا النفس، نفس الفكرة - المادة،
تمثلت في حرب لبنان. حرب منحت وتفتح عمل الأقل عنصر المادة، لكن
بقاؤها بعيدة عن تناول أصحاب المحاولات الرصينة جعلها مادة صالحة
لنأسس موجة وحركة سينمائية ناشطة في بلد المنشأ، لبنان، فتعددت
الخيارات ومنها الأنواع.

لبنان بدا غريباً عن التطورات، السالفة الذكر، في محيطه العربي.
والخليفة أنه استوعب كل تطور وكان غالباً متطلق التعبير عنه. الفارق
الوحيد يكمن في طبيعة النظام والمجتمع اللبنانيين. الدول العربية المجاورة
حاولت اللحاق بركاب المجتمعات الاشتراكية، بينما ظل النظام اللبناني قائماً
على التوافق الطائفي والتحالفات السياسية الحرة والمتغيرة. ظل نظاماً
خدمانياً، وهذه الغاية تبنياً المخرج الراحل أندريه جددون بمسقبل السبنا
اللبنانية وكأنه مجال محصور يتقدم الشريط الدعائي التجاري على غيره^(١).
لكن الحرب لم تثبت صحة هذه النبوءة، بل على العكس كان لبنان مهياً

(١) من تصريح للصحف ورد في «ملف السبنا اللبنانية» لطاهر هنري علان، منشورات القراء.

للاستقلال بطابع سينمائي يفي ذاً هوية وطنية رغم تشوهاها وعدم وضوحها بشكل لا يقبل التأويل.

قد يكون من السابق لأوانه، الإشارة إلى سينما لبنانية فعلية، يقوم فيها الإنتاج على تراكم متظم، وهذه هي حال معظم السينمات العربية غير المصرية، حيث الإنتاج قابل للتوقف فصولاً وأعواماً عدة قبل استئناف دورته الطبيعية، لكن الأمر لا يطرح مشكلة تسمية السينما السورية تبقى سورية، والجزائرية جزائرية وحتى الكويتية كويتية ولو طال عهد البطالة الإنتاجية.

الوضع في لبنان مختلف ومعقد. الأمر يحتاج إلى فتاحة واسعة يكون السينما فيها في لبنان، لو يكون السينما اللبنانية قائمة أكثر من وجود الفيلم اللبناني.

الالتباس يعود في جزء أساسي منه إلى الهوية الوطنية، وهل العموم فهي مسألة الثقافة في لبنان: هل الحديث ممكن عن «ثقافة لبنانية»؟ ومن هذا السؤال نستطرد: ما هو الفن اللبناني؟ وما هي السينما اللبنانية؟ وهكذا هو اليك.

جزء كبير من المشكلة وجد طريقه للحل في البلدان العربية، من خلال مساعدة الدولة الفاعلة في الإنتاج السينمائي الذي لم تصاحبه مشكلة التسمية والانتباه.

في لبنان، تاريخ السينما قام ويقوم على محاولات فردية، هي محاولات خاسرة بالمفهوم المادي إذ لم تعط المردود الكافي لاستمرارية الإنتاج، فضلاً عن بقاء العديد من الأفلام أسير العلب وأنظمة التوزيع.

حتى الأفلام التجارية لم تقدم الحل الناجع لاستمرارية الإنتاج. فهي في مواجهة ضارية مع جانب الإنتاج المصري الذي تجاوز عمره نصف قرن من الزمن وهو قابل للتطور والمطاء مدة أطول، بينما تراقق نشوء الفيلم

التجاري المناسب مع الأسس الطبقية التي حتمت وجوده على مر
ومن هذه الأسس، سرعة تحوّل العبد المحلي مع الفوحة -

، واستعادته الذاتية والتعوية من حيرة الأجانب وإ

الانتاج الخاص، الانتاج المشترك، ربا من قبود مهبة
فرصتها الأصحة (العربية على الأخص)، كرون تلك بحقة تراثيت وسوق
مفتوحة للاستيراد والتصدير مما يخلق جوا من الانتاج على أناسيب
عمل وإ

ح يفهموه الصيول لم يشكل الدعامة اللازمة للنهوض
بشيء سانية، شأها شأن معظم السمات الناشئة التي أهدعا الانفتاح على
حين حرة فقلدت الغير، إذ حتى السببا المصرية في أوائل نهوضها عمنت على
نقل قصص الأفلام الأميركية إلى شاشتها قبل أن تنجح، في مراحل متقدمة
من تاريخها، في تحويل الاقتباس إلى عملية تصير للصبغة الأصحة، بعكس
المازق الذي وقعت فيه الأفلام العربية الأخرى التي اتحدت أجساداً ضائع
النافذة فيها هي أسيرة أنماط موححة أساساً خمشور عربت عنها مألوف فيه
تاريخي بالمدلول العام قد يجد ما يبرره في تحليل الناقد الفرنسي كلود ميشل
كلوني بأن الاستعمار الفرنسي عموماً ترك الشعوب غير المصرية،

متقدمة من القرن العشرين، وسط الشعور بأن ثقافتهم تقف على نفس
مستوى التحدي من أوروبا^١ ولذلك لم بات تطبيق ثقافتهم موارياً للشكل
الوطني والقموي الذي استندت إليه الثقافة المصرية في مقبها للواقع المعاش
وبحثه عن رموزه

إن الانفتاح على الغير وتقديم أشكال مطابقة للواقع بصيان في مجرى
الحديث عن أزمة السببا التجارية اللبنانية وفي مطلق الأحوال، فإن لغة
قاسماً مشتركاً بين القيلم التجاري المحلي وسائر الأفلام العربية المعاصرة،

^١ كلود ميشل كلوني في كتاب «سبب العربية والأجنبية».

يكن في اتهام هذا النوع بالأغتراب عن الواقع والابتعاد عن محاكاة الفضاء
الخطيعة للإنسان... اتهامات مألوفة جداً، تبدو فيها أفلام النوع متشابهة
سواء أكانت لبنانية، سورية أم مغربية، وهي كذلك بالفعل، إذ لا شيء
فيها يعيق برائحة المكان والطاقة التي تنتمي إليها.

الانتقادات تبدو متشابهة، لكن المشاكل ليست متشابهة.

ومشكلة الفيلم اللبناني تكبر بحجم التأثيرات المفروضة عليه وسط
ندرة الأعمال التي أعطت صورة حية عن وضع وواقع البلد ككل. الوقت لم
يفت (بعد) لتقديم عمل يحمل هذه الملاحظات، ولكن مراجعة سريعة
للمعقود السابقة، تظهر أنه بعد مرحلة الرواد الأوائل، جوروفانو يندوني وعلي
العريس، لم يشجع أحد لتصوير فكرة تتسم بشمولية المعاناة مثلما تشجع
جورج نصر في الكلام على الهجرة في «إلى أين؟» (١٩٥٨): فكرته - رغم
كل شيء - تناولت وضعاً لبنانياً عاماً وكانت تستحق التنويه الذي أحيطت به
بصرف النظر عن التنويه الذي يجب تخصيصه لرواد صنة السينما وتقنيها.
كبريسف فهدو والراحل غاري غاريتيان، على سبيل المثال، لا الحصر. فلا
جمال لنكران مثالية التوجه السليم لكل محاولات الرواد بين نهاية العشرينات
ونهاية الستينات، إلا أن ثمة نقطة لم يحسمها تعاقب السنين، وهي تأكيد
هوية الفيلم اللبناني، ومقاومتها للتغيرات الحاصلة من حولها.

السؤال شبيهة بالقول: لا يمكن أن يكون السينمائي لبنانياً ليكون
فيلمه لبنانياً، أو لا يمكن وجود أشخاص يؤمنون بالعتقوان اللبناني ليتجروا
فيلمًا لبنانيًا.

المرحلة الواقعية تبدو، رغم انقضاء عهدها عبر تحارب بلدان عدة،
ضرورية في مسار سينما قيد النور.

مصر عرفت هذه المرحلة في وقت مبكر من تطورها مع فيلم «العزيمة»
لمخرجه كمال سليم (١٩٣٩)، ومن ثم تأتت أفلام كمال التلمساني

وصلاح أبو سيف وكل الذين تأثروا بالمدارس الواقعية.

لبنان لم يعرف الدلائل الحسية على معاشته لمثل هذه الموجة حتى في المحاولات الأكثر جدية التي أعقبت حقبة الخمسينات.

إن هذا الغياب الشامل للتيار الواقعي، لا يبرر عدم قيام صناعة سينمائية، بل إن جزءاً من نقد هذه الوضعية ينطبق على حال السينما في الأنظار العربية غير المصرية.

إلا أنه إذا كان الموعول عليه في مواجهة أزمات الفيلم التجاري، وجود البديل الجاد عن هذا الفيلم، فالجدير بالملاحظة أن محاولات السينما الجادة في لبنان لم ترتق إلى مستوى مثيلاتها في البلدان العربية. فهناك استطاعت الأفلام توفير الحد الأدنى من الإجماع حولها في حين أن الفيلم اللبناني مدار تشكيك بذاته، مدار البحث عن جذور جديدة بدلاً من نبش جذوره القديمة إن وجدت.

وحق من منظور تطور المحاولات الفردية الجادة، ومن منظور البحث عن سمات واقعية، ارتدت هذه المحاولات إلى عوالمها الذاتية. البحث، خصوصاً في الثمانينات، وعلى أثر انتشار موجة السير الذاتية في الاخراج السينمائي، فعصر الهم السينمائي محصوراً في مركز ثقل البلاد الثقافي - الحضاري، أي العاصمة، وصار تصوير بيروت ليس لنقل صورة واقعية عن بيروت فحسب، وإنما لتصوير معاناة مثقف يعيش في بيروت.

هذه الظاهرة تنقل المراقب إلى أجواء الحرب الباردة، ومن أسسها البديهية أنها تعكس أزمة توضيح وتحديد قاطع للانتقاء إلى مكان، وإلى بيئة لها لونها ورائحتها.

أزمة السينما اللبنانية تكمن في ذاتها، ولا شك أن التحرر من اللهجات الدخيلة، يعتبر من العوامل المساعدة على ترسيخ هوية الفيلم الوطنية والواقعية في آن، لكنه لا يؤخر أو يقدم شيئاً ولو على مستوى

البدعيات الاسمية هناك شيء من سوء التفاهم حول أبسط المعطيات ، تعاني منه السينا قبل أن تواجه مشاكلها المهنية التقليدية .

اللفظ يدور حول أصل الكلمة - الاسم .

في أي بلد عربي آخر ، يمكن ذكر «الصناعة الوطنية» كعبارة ومصطلح لا يثير التحفظ في تداول إسم قطاع اقتصادي معين (السينا) .

ذلك يمكن في لبنان ولكن غالباً ما تدفع كلمة «وطنية» للترقب عند ازدواج معناها . وطنية بفعل الانتشاء أم وطنية ذات مرصود يحمل الضمير السياسي والبعد القومي في ترجمة المعنى المباشر ؟

الخلاف قائم أصلاً حول وطنية لبنان ، أو بتعبير أدق حول لبنان - الوطن . فقد يؤمن البعض بوجود «لبنان» بينما لا يثق الآخرون على مجمل صفاته كـ «وطن» .

ومن الأساس ، هناك شرح عميق في بنية الثقافة وحقيقة كونها وطنية أو لبنانية بدءاً من المساهمة اللبنانية في عصر النهضة الأدبية العربية وانتهاء بمحاولة التأسيس واعطاء الفرائض على قنص لبنان بخصافة مستقلة كتمثله بحضارة غابرة مستقلة .

خلال كل هذا التاريخ المحصور في القرن العشرين ، لم يحدث مرة أن كان للسينا انطلق في حركة ، أو حية ثقافية فاعلة . كانت السينا خارج تأثيرات النهضة والتراث والحداثة . السبب يعود ، على الأرجح ، إلى ارتباط السينا كأيديولوجيا مهنية - تقنية بأيديولوجيا الغرب السيمائي ، وبمفهوم السوق كترقية انتشار . السوق هو مساحة ولعل هذا ما يحدد دلالة الانتشار والتأثير في السينا ، وقد يوضح ذلك غياب التحديثات الحاسمة في مفهوم السينا المحلية ، لتحديثات من نوع : أرض ، شعب ، أمة . القاموس السياسي والقاموس الأدبي يحوي مثل هذه المفردات ويستوعبها بينما يظل القاموس

السينمائي المحلي وعاء تصب فيه هذه المفردات كغيرها من الأشياء المتنافسة الدلالات.

وعلى كل حال، تظل الثقافة السينمائية المحلية، ثقافة نكوة تشوبها التواضع، ويظل الفيلم اللبناني بعيداً عن أن يكون المرآة العاكسة للثقافة اللبنانية أو مجرد تيار يأخذ مجراه في الحياة العامة. إنه مجرد مرآة عاكسة لما يحصل في سينا الغير، وفي حالات معدودة، مرآة لتطلع ذاتي يبحث عن مفرداته اللغوية. اللغة بعد ذاتها، وخارج الإطار السينمائي، عائق من سلسلة عوائق تنف في وجه التكوين المتكامل لهوية الفيلم. قد يكون ذلك ثانوي الأهمية بعد الاستغناء الواسع عن اللهجة المصرية، إلا أنه محسوس في بداية صنع الفيلم، إذ في غياب التأسيس لثقافة لبنانية جامعة، تنقسم اللغة المحكية إلى لهجات عدة، متنافرة، تميز غالباً عن الانقسام الذي يمزج المجتمع تحت وطنه، فالى حين معين ارتبط كيان لبنان المعنوي والجغرافي بالجبل كأسطورة مفقودة يمكن إحياء اللهجة الجبلية سادت لتكون الدلالة على الشخصية الانحيازية، الشخصية المركزية التي تدور من حولها باقي اللهجات بشخصياتها الثانوية المساندة.

وبالفعل، فإن الخط الفني الوحيد الذي وأظب أصحابه على تحديده بإطار لبناني صرف كلفة وهوية وطنية يقضي غط الأعمىين عصامي ومنصور الرحباني في أعمالهما المشتركة مع فيروز، وفي ذلك يحضر كلام الشاعر أنسي الحاج^(١) ووصفه بأن المؤامرة على لبنان كانت مؤامرة على الرحابة.

وواقع أن الحرب حلت مكان الأسس المثة التي صنعت دولة لبنان المستقل. منطق الحرب ساد بعد أن أُنْ حل معادلة الدولة - الوطن. معادلة ايدولوجية مهدت السبل لنشوء حالة ايمان استثنائية ببلدان، استدركها الرحابة بين الحين والآخر. صوتهم كان صوت وطن، ولأنه صوت وطن لم

(١) نشر في مجلة والقاصد الشهيرة، عدد شباط، آذار ١٩٨٤

يصنع بعد فقد ضاع صده في حلة الحرب، ولم يعد يجدي نفعا التفني بحب لبنان في المحطات الاذاعية بعد أن غلب الخطاب المباشر مع الجمهور ومشاركة الجمهور ومواجهته الحية للفنان، فكان الحفلة، فكان اعطى، تلاشى منذ بدايات الحرب، ولعل الاسكتشات الإذاعية «بعدنا طيين قول الله، التي قدمها زياد رحباني مع جان شمعون، خلال العام ١٩٧٦، هي العمل الفني الأول الذي تضمن تلميحاً ساخراً إلى هجرة الفنان ووداع مرحلة فنية قامت على الانشاد للبنان السياسي، الفولكلوري، لبنان «الوطني»، كان لبنان القائم على «أزوجة غنائية» كان بالأسس لبنان وبيع الصافي وصباح، ومنشدتي العتابا والمجانا، ومطرب العاصمة المفتحة على العالم. هؤلاء كانوا حكاية عن لبنان، كما قام لبنان الرحابنة على الفن الذي أراد ترسيخ هوية الوطن في فولكلور وتراث وحكاية قصيرة مفتحة.

ولقد جاءت الحرب وكأنها بحكم منطق وراثي ما، وغير مبرره، اختزلت سيرة التحول في تاريخ البلد بحكم تسلسل علاقة الأب - الابن، وبحكم نفوذ الابن وتقلده برومي آخر وصورة مغايرة لصورة الأب. صورة تعلن انقضاء الماضي برمت وهي تفتح الباب على حاضر أكثر ضراوة وعلى مستقبل أشد ملاماً إلى التحدي، بوجه الحاضر والماضي، على حد سواء.

ولئن هيمنت، قبل الحرب، لغة رسمية واحدة، على ما عداها من لغات متداولة في مختلف المجالات الفنية، فقد جاء تطور الحرب ليلكي ناز الصراع بين اللغات المتنافسة، حاصراً الصراع نفسه بين لهجتين متضاربتين، لهجة الجبل اللبناني ولهجة المدينة البيروتية.

كان ذلك يعني أن الانقسام في المجتمع اللبناني وقع لغوياً قبل وقوعه جغرافياً على انقاض المعتقدات ونظريات التاريخ والسياسة.

من هذه الزاوية يمكن تناول بداية الحرب من الحديث عن رحيل لبنان - الأب وجمي لبنان - الابن. وهكذا، فلذا ترافق سير الحرب مع انول نجم الرحابنة الأباء، فالرد جاء في سطور الرحباني، الابن، زياد. أعمال

والأبناء لم تأخذ وتعط في شأن المفاهيم الناجزة عن الوطن. تحدثت عن لبنان بلهجة ابن الجبل، وكانت صرحاً من الصروح القوية قبل الحرب. أما أعمال (الابن) فانتقلت من دمار هذا الصرح، بل حاولت عدمه في البحث عن نبرة صدق، نبرة حقيقة ومعاشة للواقع، تحدثت بلغة كل يوم وفحة ابن بيروت الواقعية في تطرقها إلى علاقة شخص بأخر إنها أعمال تنطلق من حول الأشخاص، لا تتركز على الثوابت التي صنعت هذا الوطن - الوهم. الوطن ليس واقعاً ثابتاً وكذلك المجتمع فيه، فكما هنالك أكثر من شخص، هنالك أكثر من مجتمع بالمعنى المأساوي للحقيقة، حيث الوطن اللبناني يصبح عبارة عن مجتمعات عدة، عبارة عن مجتمعات - أشخاص، وشخص عن مجتمعات هائلة في عوالم محدودة الأفق.

إن الغرض من حصر الاهتمام في هذه النقطة بالذات، بشأن من التسليم الجذلي بأنه وعلى الرغم من مأسى الحرب فهي تبقى مناسبة لنقص الغبار عن الماضي وإزالة الأوهام التي تفصل الزائف عن الحقيقي، بقدر ما هي عملية غسل للحقيقة ذاتها.

ولعل في نزول أبناء الحرب إلى الساحة، شيء من الإيجابية في رفض الشباب لبعث الماضي على هشاشته وهم يبحثون عن أصداق تعابير الواقعية، و أبسط وأقوى تعبير ممكن عن الواقع المعاش بتفاصيله اليومية.

لقد حلت الحرب وبالأعلى على جميع مرافق الفن والثقافة، غير أنها فتحت طرق الاتصال بالواقع وما يحويه من مفردات سهلة وصعبة. لمجرد حلول الحرب في بلد يعني انطواء البلد على نفسه، مما يتيح اللقاء الأوثق بالداخل، بكل ما هو واقعي، وبكل ما هو لبناني محدداً.

والسبب نحتاج إلى مثل هذا الوضع لإعادة تركيب نفسها على ركائز سليمة. من هنا طفق السينمائيون اللبنانيون يبحثون عن فهم بمحاولة اعتماد كلي على قدرات الذات.

وعلى هذا التمس جاءت محاولتنا صبي سيف الدين، «الرجل الصامد»، ومارون بقدادي، «بيروت يا بيروت»، ولكن ليس من منظور علاقة الحرب بها. فالفلي يدفع إلى قول ذلك حقيقة أن مجرد ظهور ممثلين سوريين (أسعد فضاء، أمل سكر وغيرهما) في «الرجل الصامد»، وممثل مصري (عزت العلايلي) في «بيروت يا بيروت» يوضح مدى تعليق الأهمية على عناصر الدعم الخارجية، بنفس النظر عن حاجة سيناريو هذا الفيلم أو ذلك إلى ممثل غير لبناني. فإذا كانت المحاولة الفردية محاولة فردية بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وفي مستهل الحرب، كان من السابق لأوانه، الحديث عن سينما الحرب، أو سينما تصنع في ظل الأوضاع غير طبيعية، لا سيما وأن تلويح إنتاج كل من فيلم صبي سيف الدين ومارون بقدادي، يرجع إلى ما قبل نشوب الحرب، أي يوم كان الفيلم اللبناني مفتوحاً على مواضيع هم الجوار العربي بقدر ما هم الداخل من وجهة نظر صاحب الفيلم.

والحرب في بدايتها لم تطرح نماذج يمكن سكها في واقع جديد. الواقع الجديد كان قيد التبلور طيلة حرب الستين والسبعين التي تلت، ولهذا السبب، وبعد انقطاع لبنان عن تجاربه الإنتاجية المشتركة مع مصر، وقعت السينما اللبنانية في مواجهة مباشرة مع نفسها. كانت قابلة لأعطاء الانتماء المباشر لكل ما سبق وأن احتكت به، من تجارب، من نظريات ومن تطبيقات.

تحرية السينما العربية الشابة كانت قابلة للتكرار في محاولة محلية أخرى. وهذا المفهوم يمكن، بقليل من التقاش، اعتبار «بيروت يا بيروت» أحد آخر الأعمال المحلية التي جاءت في أعقاب التنظير لولادة «السينما البديلة».

بدورها، كانت تحرية الإنتاج المصري - اللبناني قلادة على ترك بصماتها على صناعة الفيلم التجاري، كتقليد يحتذى به على صعيد الأفكار

ونوعية المشاريع ، بلهنية لبنانية خالصة ومستقلة .

وكذلك كانت تحارب الفلسطينيين في السبنا التجيلية قابلة للتطبيق
عل نطق جغرافي جديد يعزز ازدهار المؤسسة الثقافية - الاعلامية التي بدأ
تكوينها في بيروت .

إنهذ ، ما لا يقل عن ثلاثة أنواع مستقلة من التجارب ، كانت قابلة
للتغلغل والتأثير في بنية السبنا اللبنانية الباحة عن هوية ويطاقة شخصية .

عل أن بداية الحرب - من حيث كونها بداية - مهدت السبل ، بلديه
ذي بدء ، لتغلغل التجربة الفلسطينية أكثر من غيرها . وهذا أمر طبيعي ،
أولاً ، لارتباط توليت الحرب ببداية تفتح الوعي السياسي عل أفكار
ومشاريع كانت بنظر دعايتها نافذة مثالية عل سلسلة متناقضة من الرغبات
الجامعة لتغيير وضع سائد وإعلان الثورة عليه .

ولا ينبغي أن جزءاً مهماً من أسباب نشوء هذا الوضع داخلياً ،
نشأت مع نمو المقاومة الفلسطينية ونمو تأثيرها عل قضية الصراع العربي -
الإسرائيلي . والمقاومة في بداية الحرب كانت لا تزال تحمل الوعد والحلم
المعبر عن آمال ومشاريع قطاعات واسعة من الشعب اللبناني الذي عل
سليات النظام ، نزاع اكسى بطابع العنف الفكري وعنف الصراع الحزبي
عل الأرض ، وداعل حرم الجامعات ، قيل أن يتحول إلى عنف عسكري
بالغ الخطورة لم يلبث أن يتخذ شكل حرب طاحنة ، وطويلة .

والسبنا الفلسطينية ، شأنها شأن المقاومة الفلسطينية ، وجدت نفسها
في بداية الحرب ، في وضع حدا بها إلى الإعلان بأن الصراع الدائر هو صراع
لبناني - لبناني ، غير أن المؤسسة السينمائية الفلسطينية لن تتوان عن تقديم
الدعم لمن شاء من أصدقائها السينمائيين اللبنانيين^(١) .

(١) يذكر مصطفى أبو عل في مقاله المنشور في كتاب «فلسطين في السبنا» لوليد شبيب وعل
منيل : «فعل أن الصراع لبناني ، فالأفضل أن يعبر عن هذا الصراع لبنانيون ، وطالما أننا -

وطبيعة الحال تم ذلك بانتهاء الأمر عبر قنوات سياسية وحزبية^(١) قبل أن يتقلد لعلاقة المؤسسات الفلسطينية بالأشخاص مباشرة. لقد أتبع هذا الوضع قيام مرحلة متواضعة سينمائية، على الصعيد اللبناني، فبداية الحرب الجبلية، أوجدت حالة من التفكير بأن لا شيء يبق في ظل الحرب. وبالتالي، لا يمكن خلق شيء من لا شيء. لذا، استمر العمل التسجيلي على المواضيع المرتبطة عضواً بلبنان، والذي بدأ سنة ١٩٧٢ بفيلم «العرقوب» لمصطفى أبو علي، ثم استمر سنة ١٩٧٥ بفيلم عن «كفر شوباء» لسير عمر، وسنة ١٩٧٦ بفيلم «الحرب في لبنان» لسير عمر، وسنة ١٩٧٧ بسلسلة أفلام عن مأساة تل الزعتر وغيرها من المواضيع الفلسطينية والمواضيع الحديثة التي يفرض إنتاجها شن الاسرائيليين لغارة أو هجوم على الجنوب وبيروت.

المهم أن السينما الفلسطينية استغلست مولداً جمة من الحرب في لبنان الذي بات يشكل أبرز عناصر المكان في أفلامها، وهناك احصاء يفيد بأن ثروة السينما الفلسطينية من حرب الستين (١٩٧٥ - ١٩٧٦)، بلغت ثلاثين ألف متر من الأشرطة الملونة وغير الملونة^(٢).

السينمائيون اللبنانيون اعتقدوا جزئياً في حركة الانتاج هذه، فكانت مساهمة جان شمعون في اخراج عمل جماعي هو الأول من نوعه في لبنان عن «تل الزعتر»، كما استطاعت نبيهة لطفي تحقيق فيلمها الآخر عن تل الزعتر ونسائه، بمتوان «لأن الجلود لن تموت»، وفي وقت لاحق من العام ١٩٧٨ انجزت رندة الشهاب شريطها الأول «خطوة» ، خطوة بمساعدة مؤسسة السينما الفلسطينية.

١ - مطاعون ومتعلقون - حركة ثورية - مع القنات التقدمية والوطنية اللبنانية لمن الاطفال ان تنظر القصة هذه القوي التعبير - سينمائي من هذا الصراع» (ص ١٨٩).

(٢) في نفس المصدر، يذكر مصطفى أبو علي أيضاً: «تم حلق في المراحل الأولى من الحرب وحدث أن تقدم ولبنان من الحزب الشيوعي اللبناني، وما لسعة العلوف وكسال تريم وعرضا علينا إنتاج فيلم مشترك...».

(٣) نفس المصدر، مصطفى أبو علي، ص ١٨٩.

هذه المشاركة اللبنانية لم تستمر طويلاً ولم تتعمق، فكل خرج بحثاً لغيره عن ذاته وعن استغلاله الانتاجية في مشاريع عس جوهر اهتماماته ورؤيته للسينما، ثم إن السينما الفلسطينية لم تكن مؤسسة وفق قواعد ثابتة. القيمون عليها اهتموا بالتصوير أكثر من السينما، ولا غرو أن يقرروا في نهاية المطاف تحويل اهتمام الطلاب الفلسطينيين إلى متابعة دورات تدريبية عاجلة في التصوير بدل الاخراج، وتغيير اسم «مؤسسة السينما» إلى «قسم التصوير الفوتوغرافي».

ذلك ناجم عن تسارع الاحداث على الساحة اللبنانية، حيث فرضت الحرب الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من الوثائق والصور، وهذا الاهتمام تحول بدوره إلى تعزيز النشاط الاعلامي واعمال الدور الفني في التركيز على نشاطات الفيلدات والمحيطات السياسية والاجتماعية، الفاعلة في الحرب.

إن الثابت في هذا الوضع، هو أن الأنلام الفلسطينية لم تكن موجهة لمعالجة الحرب اللبنانية في اطار لبناني مطلق، وهكذا لم يكن ممكناً التحويل على مشاركة فلسطينية ما في تأمين عوامل النهوض بصناعة السينما اللبنانية.

ولئن تمثلت إحدى علامات تلك المرحلة التسجيلية، في تأسيس أول تجارب العمل الجماعي السينمائي في لبنان، فقد تم ذلك بفضل الانفتاح على السينما الفلسطينية على تجارب المجموعات التقدمية الأوروبية، والأميركية اللاتينية، وهو الانفتاح على ضرورة المساهمة في دعم كل محاولة نصب في خدمة القضية، كما حصل مع السينمائي الفرنسي جان - لوك غودار الذي حلّ في الأردن، سنة ١٩٦٩، بهدف تصوير فيلم عن القضية، يحمل عنوان «حتى النصر»، فانتفى في باريس، ١٩٧٦، بفيلم ذي رؤية مغايرة ويحمل اسماً آخر «هنا وهناك».

خلاصة القول أن الاستيعاب الفلسطيني للتيارات الفنية السينمائية (والسياسية)، أكل من قلدوة السينمائي اللبناني على التمدد في حركته، بيد أنه لم يحل دون ظهور التجارب التسجيلية الموازية، المتطلقة من صميم

الانتاج اللبناني، مع أن الحرب وضعها بمرتبة التجارب - التصارين على تحديد الرؤية السينمائية والبطاقة الاخراجية للذين أعطوا أعمالاً روائية في فترات لاحقة. ففي سنة ١٩٧٥، جاءت جوسلين صعب برفقة فريق اجني وخرج سولي، بيروك ستوكلين، لتقديم أول ويورناتج وثائقي عن الحرب، «لبنان في الدوام» (ساعة ونصف الساعة).

وسنة ١٩٧٦، جاء جورج ششوم المشهور بفيلمه الروائي «سلام بعد الموت» وصور فيلمه التسجيلي الطويل «لبنان للذا»، بينما انهمك مارون بغدادي بتحقيق ثلاثة أفلام تسجيلية، «الأكثريّة الصاعدة»، «كفر كلا» و«الجنوب بغير طمنونا عنكم».

فائدة هذه الأفلام، أنها أسست السينمائيين بحيرة المتابعة، رغم محدودية الرؤية والأفق السياسي، حيث بدت السينما الروائية صعبة المآل في غياب الطواغيع والدوافع العامة.

ومع ذلك، كانت ولادة الموجة ١ - الجديدة مسألة سنوات قليلة من الانتظار.

L A U - Bulgarian Electronic Library

مع استمرار الإنتاج الوثائقي وانتقال البلاد إلى مرحلة ما بعد حرب
الستين، كانت المفاجأة في صيف ١٩٧٨ نزول فيلم روائي لسانه إلى
السوق. اسم صبحي سيف الدين لم يكن ذا ثقل كبيراً، إذ كانت المرة الأولى
التي يقدم فيها نفسه للجمهور العربي، فهو لم ينتظر مرور أكثر من ثلاث
سنوات على فيلمه الأول حتى يقدم عمله الروائي الثاني «عرس الأرض»،
من إنتاج وبطولة محمد المهز، بالاشتراك مع هند عمرو والممثلين السوريين،
لديب قدورة وأغراء.

تم تصوير الفيلم في ربيع ١٩٧٨، في بعض قرى قضاء بعلبك،
موضوعه الرئيسي حول الصراع ضد الاقطاع.

وصبحي سيف الدين يهوى تصوير البيئة البعلبكية، لما يربطه بها من علاقة بالأرض والناس، حيث هو من مواليد قرية البقوة البقوة ١٩٤٦ لكن عامل الانتهاء هذا، مضافاً إلى الاعتماد على ممثلين سوريين معروفين، لم يجد المحاولة السينمائية ثغماً في ضمان عناصر النجاح. فالمخرج فشل تجارياً دون الحصول على ردود فعل إيجابية، فقد عرض فيلمه في الصيف، أي في موسم قاحل، نظرياً، وفي منطقة شبه مقفرة، تقع فيها صالة سينما أدبسون، التي أنقضت أبوابها عدة مرات في الحرب، كان من المستحيل المراجعة على نجاح فيلم، لا سيما وأن الفيلم اللبناني كان لا يزال حليماً في سراب كبير، وحين

جاء «عمرس الأرض»، لم يطرح الفيلم على أساس لبناني خالص، بل حتى حين جرت محاولة دبلجة حوارات الممثلين السوريين بأصوات ممثلين لبنانيين معروفين جاءت الدبلجة على حساب المصداقية البصرية للفيلم.

غير أن هذه الأسباب لا تكفي لشرح حقيقة الفشل الذي حال دون استمرار عرض الفيلم لأسبوع كامل. بالإضافة إلى ارتباط العامل الزمني بالظروف الأمنية التي شهدت تطورات مثل بداية الصراع العسكري بين «الكتائب» و«قوات الردع العربية»، أو تطورات هاشية من نوع مدامه صالات الشوارع الخلفية لاستخدام الشبان في تعبئة أكياس الرمل - وهذا ما تعرضت له أساساً الصالات المشهورة بعرض الأفلام البورنوغرافية، ومنها صالة ليمسون - كانت هناك الاعتبارات التي لم تتل قسطها الوافي من التحليل.

الردود الفعلية للفشل يبرز من التناقض بين اعتبار المخرج لعمله بداية الموجة الجديدة في السينما المحلية، وبين تسليمه الشخصي بعدم تضافر العناصر الكفيلة بنجاح تجربته. أما الحقيقة التي يجب أن نقال فهي أن «عمرس الأرض» لم يتوصل لأن يكون الفيلم - المقدمة لموجة السينما الجديدة.

النجاح الجماهيري، والذي هو تجاري بالضرورة، بعيداً عن المقاييس الفنية، يقى الحث الأول في تقييم تطور الصناعة السينمائية، وفي تحليل مدى انتشار موجة معينة، ومدى قابلية الجمهور لتتبع عتد إنطلاقاً من مثال معين.

والموجة التي أراد صبي سيف الدين الحديث عنها، هي موجة جماهيرية، أي تجارية إلى حد كبير، لأن «موجة» كلمة كبيرة بالمقاييس الفني، كما هي عبارة «السينما الجديدة» حين تستحضر الذاكرة لتجارب الفرنسيين والاطالين والألمان بعد الحرب العالمية الثانية.

وطبيعة الحال، الوضع يختلف بالنسبة للبنان كبلد يوزج تحت وطأة

الحرب. فالسينمائيون لم يطرحوا «الموجة» ورغبة منهم في دراسة أشكال جديدة من التعبير، أو في البحث عن عملية ثورية تطيح بالشكل والأسلوب المعتمد في صياغة الفيلم السينمائي. أهدافهم جاءت بمثابة المناداة بحقوق حفرهم في الإنتاج وحتى السببا اللبنانية في الوجود والاستقلال بهويتها الفنية والتجارية، وهذا مطلب طبيعي لبسنا عرفت محطات غير طبيعية في تاريخها، ومن هذه الناحية أنت المحاولة في الحرب من مبدأ استرداد البسنا لطبيعتها الروائية والتسجيلية، وكذلك طبيعة شخصياتها الواقعية التي تساعدها في عملية بحثها عن جمهور قد يرى الشاشة مرآة لنفسه وواقعه. لذلك يلتصق معنى «الموجة» بنوع الفيلم، والنوع يتبع المثال الذي يمكن الاحتذاء به حتى يتلازم الانتشار مع معنى التعميم.

فيما يخص «عرس الأرض»، يمكن التوغل في عمق الأشياء التي تحول دون اعتباره فالحمة موجة جديدة. الأسباب الأمنية لها تأثير بالغ، إلا أن الحرب في النهاية لا تمنع الإنتاج ولا العرض. قد يتأخر الإنتاج والتوزيع لفترة من الوقت إلا أن ذلك لا يحرم الفيلم من الرواج في فترات الهدوء النسبي، ولا لتوقف الإنتاج منذ قتل «عرس الأرض». الأسباب الفعلية ترجع إلى جملة شروط ذاتية، زمنية، جغرافية، ونفسية، أي كل الأشياء التي تتدخل لقرض نفسها على مسار الحرب، فالحرب هي الحافز المهم وراء إنتاج الأفلام، ومنها كانت إشكالية التواصل واستقاء الأفكار.

كبدية، يمكن ملاحظة ارتفاع إيرادات «عرس الأرض» من عرضه الثاني في صالتي «الشمس» و«الحمراد» في بعلبك، بالمقارنة مع إيرادات عرضه الأول في صالة «أديسون». بكل بساطة، تعني هذه المعلومة أن الجمهور البعلبكي يتدفق أكثر من نظيره البيروني لرؤية الفيلم، مع أن سر المتفق عليه أن البسنا بما تحمده من حالات الاغتراب قد تلقى تجاوباً أفضل لدى الجمهور الذي يرى فيها مشاهد غير مأثورة.

في بعلبك حصل العكس، وفي بيروت حصل العكس أيضاً، بما

يضع المراقب أمام مؤشر حاسم في تحديد إشكالية الانتباه المناطقي وإهمية تأثيره على رواج الفيلم اللبناني.

لكن خارج هذه الظاهرة، يعم التأكيد على أن النخل الأساسي في صناعة الفيلم وثلاثين ونجاح عرضه الأول يبقى في بيروت، حيث الصالات وكثافة الجمهور وتنوعه وقدره أي حصل على الضاميل الثقافي والحضاري الرحب، وحيث يأتي في سلم الأولويات المعيار الذي يجد تطبيقه في سائر المناطق. فكل ما يقع خارج العاصمة هو الفرع الذي يستقبل ولا يعطي، وقد يكون مركز الاهتمام إنما لا يمكن عزله عن دراسة موقعه تجاه قلب البلد.

من وحي هذه النظرة، ارتبط إنتشار أفلام المرحلة الجديدة، باختيار نقطة الانطلاق من بيروت. فلم يكن كائناً إختيار صبيح سيف الدين لمناطق ريفية جميلة، ولا اختياره لموضوع يسي إلى المعالجة السياسية من خلال مكافحة الاقطاع، هذه المقولة التي يستحيل أن تجد صداها في بلد تملأ الصراعات الاقطاعية ليدخل في مواجهة الاحتمالات الخطيرة لازمة من نوع القضية الفلسطينية والصراع العربي - الاسرائيلي في الشرق الأوسط، أو مسألة الأقليات والحلّاف على حرية الوطن والنظام اللبناني بما يحويه من مسائل الامتيازات والحقوق الاجتماعية وما تلاها من حرب أفرزت المشاكل الطائفية والقوى المسلحة والمآسي الاجتماعية والاقتصادية.

✓ / الجمهور اللبناني إحتاج إلى أفلام لا تنفب عنها أجواء الحاضر، مهما اختلف طرحها وتراوحت أبعادها بين حدود العتب والجدية الطلفة.

وبطبيعة الأمر، كان لا بد من وضع تجربة «عرس الأرض» ،
بانتظار أن تتطور المعطيات السياسية والواقعية التي سيستفيد منها السينمائيون للذهب، كل في اتجاهه.

فلو تم وضع «عرس الأرض» في مرحلته الزمنية الواقعة بين نهاية حرب الستين، وبداية الفصل الآخر - والمستمر - من الحرب، يتراءى أن القيلم أبصر النور في مرحلة غلب عليها التريث. فعام ١٩٧٨ كان عام الترقب. الناس الموعودون باستتاب الأمن علقوا آمالهم على ضمان عودة السلطة الشرعية بمساعدة «قوات الردع العربية» فيما كانت الأوضاع الداعية تسير إلى مزيد من التشردم والفوضى وتكاثر الطروحات السياسية التي أدت إلى بروز المشاريع والمشاريع المضادة. لقد توهم الناس بقرب النهاية في هذا الفاصل الزمني القصير، لكن الأحداث تسارعت وأوضح تطورها أن الحرب اللبنانية قضية دولية بقدر ما هي محلية وعربية، ولا يمكن فصل الوجود الفلسطيني فيها، عن علاقته بالصراع مع إسرائيل التي اتخذ تدخلها منحى جديداً بعد تطور سير المواجهة الكتابية - السورية في بيروت ١٩٧٨، وفي رحلة ١٩٨٠، إلى حين رحيل كافة الفصائل غير السورية من قوات الردع العربية.

خلال هذه الأعوام الممتدة من ١٩٧٨ ولغاية ١٩٨٠، أخذت الأمور تتجه للتكيف بسياسة المؤقت - الدائم، ومن إمكانية الوصول إلى هذا التكيف، واستعالت، بدا ملحاً استقراء ملامح الواقع الجديد عبر أدوات فنية، هي أدوات فنون العرض، وتحديداً البصرية منها، ذلك أن الملفت للإنتباه في علاقة الناس بالحرب، أن الفرد يسمج عن الحرب أكثر مما يراها. يسمع الأخبار، الإشاعات، أصوات القذائف والرصاص لكنه لا يرى غير القليل، والتندر أحياناً.

طبعاً قد يقال إن الأغنية إنتشرت في الحرب، ضمن موجة، يختلف المهتمون بشؤونها على تسميتها بالأغنية السياسية، أو الأغنية الجديدة كما جاءت مع مرسل خليفة وأتباعه، المهم أن الكلام الشعري، والموسيقى بذاتها، استندت إلى مشاهدات أو استحثت على تخيل المشاهدات والأيقاع بطبيعة حركتها. طربها، إذا جاز التعبير، كان بصرياً، خارج الأداء

الصولي، ولا شك أيضاً أن تقدم هذه الأغنية إقترن بتطور العلاقة المباشرة مع الجمهور، أي إقترن بقدرة على استيعاب العرض المسرحي وتحويله إلى مواجهة حية مع الجمهور، بمعنى أن شعبية مرسل خليفة لم تجد ترجمتها في بيع الكمية الأكبر من الأشرطة. وإنما في قدوة مرسل خليفة وفرقة الملاحين على تحويل علاقة المؤدي - الجمهور إلى علاقة المؤدي - المؤدي.

وحتى باقي الأغنيات السياسية قامت على تداعيات بصرية موجبة. خالد الحبر غنى لكفر كلا، القرية الجنونية، وأحد قبيور وأتانيكم، وغيرها من الأغاني لم تعرف انتشارها حقيقة لولا اختراقها لواقع صار معاشاً، في الحرب، بعد أن بات محسوساً بشكل مرئي، وإذا شاء المرء معاينة الموضوع بطريقة شمولية، فالموسيقى والأغنية ترتقي بوصولها إلى شكل الاستعراض، الشكل المصمم بصرياً لتلبية حاجات بصرية، إلى حد أن الأغنية تصرف رواجاً أفضل إذا ما عرفت طريقها إلى مجال الفنون البصرية. إذ ذلك يمكن اكتشاف القيمة الفعلية لمسرحية من توقيع زياد رحباني في بقاء أغانيها قيد التداول (وعلى عديم البوسطة، و«اسمع يا رضاء» في «بالنسبة لكبيره شو؟») أشهراً طويلاً بعد انقضاء العرض المسرحي الأول.

طبعاً، اللبنانيون مثل العرب، يهتمون إلى يثة شديدة التعلق بالصوت. ونحن أمة، جلود حضارتها صحراوية فقيرة المناظر، وصلنا في سواكبة الحضارات العالمية إلى حيث يعود إدراكنا الحسي للأشياء، إلى التماثل المطلوب حضوره بين لحظة التلقي البصري، ولحظة الايهام الفكري المهدد بنهاية في العقلانية المطلقة. هذا الكلام يبدو متناقضاً بعض الشيء، لكن، شأن شأن السينما المتأخر حدوثها في لبنان، بصفة دائمة، يصبح مقفلة ضرورة لشرح الإشكالات المضروب حول تجاهل الشروط البدئية التي تتطلبها صناعة السينما، لا سيما وأن سينما الحرب فرضت وجوبها دون مواكبة التمدد الذي عرفته باقي الفنون السمعية والبصرية عبر مسارها المتناقض مع ذاته بين مرحلة وأخرى. الأغنية اللبنانية تستطيع رد جديدتها

إلى حركة الريادة العربية أيام الشيخ زكريا أحمد وسيد درويش، تستطيع أن تقول عن نفسها أنها جديدة لأنها امتداد للموسيقى الدرويشية، وكذلك المسرحية اللبنانية تستطيع التلطي تحت سقف تجارب المسرحيين العالمين. يحزن لها انتزاع طابع نأتها ووجودها من نظريات برشت وتجارب العلية الايطالية والكوميديا ديلا آرتي، ومن حقها أيضاً الضرب في جفون المسارح الشعبية العربية والتراث الشعبي في الأرض منذ أن غابت الأسطورة عن الأدب العربي وصار للعرب حكواتية يروون السير ويشحنون الإعجاب من قلب المستمع، لكن السينما شيء آخر، قامت في الحرب، كما قامت قبلها على الانتفاض ضد كل ما استوعبت محلياً وعربياً من مراحل الإنتاج الماضية. الجديد يرفض القديم وإذا أقر بوجوده فإنه عاجز عن استيعابه. إنه يأتى بصورة الثورة على الماضي الذي يمثل الاضطهاد والانحلال وتكرار كل شيء خارج عن زمنه.

و ثورة كلمة كبيرة لا تصلح للإيجاز، بيد أنها المرادف الطبيعي لاختراق كل حركة سينمائية جديدة، في لبنان، بمعنى تمرد الابن على أبيه، إذ ثمة علاقة أوديبية بين ثلاثة، هم الجيل القديم، الجيل الجديد والسينما. الصراع يبدأ عادة من طرف الجديد، وبما أن الأمومة محسومة سلفاً على السينما، فتتجة الصراع تختزل بانتزاع حق الأبوة. كل واحد يسعى للإعتراف بأبونه. عندما أطلق الموسيقار محمد عبد الوهاب لقب «أبو السينما اللبنانية» على محمد سلمان، أثار التصريح شيئاً من السخرية وشيئاً من السخط في تحجير هذا الاعتراف لمخرج يعترف بنفسه أنه لا يمتلك قواعده المهنة. طبعاً محمد عبد الوهاب يبقى بعيداً عن أي جدل يطال هذه القضية، لكن أخذ المسألة على محمل المزاح خلق حاجباً أشبه بكابوس نفس مضجع السينمائيين الذين سلكوا، على الأقل، طريق محمد سلمان في السينما التجارية.

والشيء نفسه حصل بالنسبة لرواد السينما الأوائل وأولئك الذين

حصلوا ثقافتهم في أمريكا وأوروبا بهدف النهوض بشمار سينمائي بدليل .
فالجدل يكاد يكون أزلياً حول إسباغ الفضل الأول على جورفانو ميلوني
الذي افتتح صناعة الفيلم اللبناني، أو على العريس الذي أعطى مع غيره
المعاني الأولى لطبيعة الفنان السينمائي، أو جورج نصر الذي حاول نقل
صورة واقعية وشعرية جديدة إلى حين ظهور مخرجي السبعينات والثمانينات
ببهمهم الواضح إلى محارب الحداثة الأوروبية في السنين، وما أعقبها من
تطور في موجة السينما الأميركية الشابة.

هذه الملامح تفسر جزءاً من مفهوم قيام السينما اللبنانية على
«المحاولات الفردية»، غير أن المفهوم يبقى ناقصاً لأن هنالك تاريخاً متواصلاً
من الصراع، اكتسب قوته في مضمار نقرة أقطابه على إلغاء مكتسباتهم من
التيارات الواقعة إليهم، وما الحرب الواقعة في لبنان إلا الإعلان عن حرب
صغيرة يراد من خلالها لفت الأنظار إلى تلويح جديد، بيد النشوء سينمائياً
على أيدي شبان يحملون فرض أسسهم على أنقراض مرحلة السنين
المصرية وجميع المراحل الماضية التي يعني سقوطها بروزهم في موقع طليعي
بعد طرح ولادة السينما اللبنانية من جديد.

هذه الصورة لم تكن واضحة تماماً لصبحي سيف الدين حينما انجز
«عرس الأرض». فكان المطلوب مرور سنة ونصف على إنتاج الفيلم قبل
المثور على الحلفة المفقودة التي تضع الفيلم اللبناني في ركاب الإنتاج الفني
المنسجم مع شروط العمل في ظل الأجواء التي تثيرها الحرب.

هنا بالذات، حان الوقت لتحريف الجمهور على آخر الخطأ والمخامات
السينما المحلية. الشعائر جاءت على شكل الانتهاء الفني خارج الحرب،
لكن شروط الإنتاج كانت شروط حرب لا تحلو مرآتها من عناصر السينما.

الفصل الرابع

بداية موجة

في أواخر العام ١٩٦٩، حضر إلى بيروت شوقي متى، لإنتاج فيلم مشترك في تمثيله تحت إدارة المخرج سمير الغصيني الذي قدمه إلى الجمهور في فاتحة أفلامها، وقطع شارع الحمراء (١٩٧١).

الفيلم حل عنوان «حسناء وعمالقة»، وفي الأصل عاد شوقي متى إلى البلاد بعد خيبة أمه من التجربة المصرية التي خاض غمارها مع عدد من أقرانه اللبنانيين، في محاولة منهم للمضي وراء فرص عمل جديدة خارج بلادهم الفارقة في أتون الحرب.

وسمير الغصيني كان بدوره واحداً من أولئك الفنانين الذين رحلوا إلى الأفطار المجاورة، بداعي الحرب. قصد الشام وحقق فيها عدداً من أعماله لحساب القطاع الخاص. «حسناء وعمالقة» جاء إذن عقب هجرة فنية مؤقتة، لم تنجم عنها أية آثار إيجابية. وقد بدأ الفيلم أساساً كمشروع مصري ينتجه شوقي متى ويشترك في بطولته مع محمد عوض. الممثل المصري استكشف عن الاشتراك وتورط في مشكلة إنتاجية مع نظيره اللبناني. عندئذ أصر شوقي متى ترك القاهرة، وتناهى باعتزاز نتائج عمله السابق مع المخرج سمير سيف في «قطعة على ناره» (مع نور الشريف ويومي).

عاد إلى لبنان ومعه سمير الغصيني في مشروع مختلف. مغامرات

بوليسية كوميدية، تتخللها مواقف ميلودرامية، من بطولة هودا، محمد السول، فؤاد شرف الدين، علياء لمري، جوزف نانور، عمود مبسوط (فهمان)، صلاح تيزاني (أبو سليم)، رفيق نجم، الانكليزية لبن رندال، أبطال الرياضة، الأخوين سعادة، محمد طرابلسي، واقف فتوني، ونجوم الغناء، اللبناني سامي كلارك والأميركية غلوريا غابنر التي انتهز المخرج فرصة إحيائها لحفلتها الساحرة في فندق السمرلاند بحيث سارع إلى تصويرها وإضافتها إلى باقي المشاهد.

استغرق إنتاج الفيلم، الفترة الممتدة من نهاية ١٩٧٩ أوائل ١٩٨٠. حين أطلق على شاشة «الكومودور»، في شباط ١٩٨٠، اعتبره الماعلون في السينما المحلية بمثابة قبلة الموسم التجارية، علماً أن المنتج والمخرج. نجما الكثير من العناية قبل تأييد الصالة التي توافق على عرض فيلم لبناني وقد وافقت إدارة الكومودور، بعد إعراب المنتج عن استعداده لاستئجار الصالة، والتنازل عن شروط اتفاق النسب المثيرة الذي يعقد عادة بين موزع الفيلم وصاحب الدار.

وكانت المفاجأة نجاح الفيلم الذي خفف من قسوة الموزعين وأصحاب الدور، على الإنتاج المحلي.

النجاح حدث بفعل عوامل عديدة. فالجمهور اللبناني انقطع عن نغمه المفضلين في السينما والتلفزيون منذ اندلاع الحرب، وكانت موسيقى إلياس الرحباني وأغاني سامي كلارك وأختة غلوريا غابنر، «ساحها» (I will survive)، من الألحان التي استأغروا سماعها وانتظروا بثها على محطات الإذاعة، وبعد أن أصبح لكل شيء لونه الخاص، كان على السينما اقتناص الفرصة المواتية وجمع كل الألوان الفنية في مزيج قابل للرواج، وأما وفق شروط تبعدها عن كافة الأوجه البائقة الحساسة. ففي ذلك التاريخ، تعاظمت الدخوة إلى إلقاء اللبنانيين على أساس هويتهم الواحدة. المنطقة الشرقية من بيروت، فتحت أبوابها بوجه القادمين إليها من سكان القاطع

الأخر. بشير الجميل باشر فعلاً بحوض معركة الانتخابية وكان العمل جدياً على تحويل جوبيه والمناطق الساحلية المحاذية لها إلى قيلة أنظار كمسورة المستقبل القادم لبناء لبنان وفق طراز حديث يجاري لخط الحياة الأوروبية المعاصرة.

الحياة الاقتصادية إنتعشت، واستطاعت جونه استغلال أصحاب الرسائل ورواد المشاريع الكبرى، ومنهم الموزعون السينمائيون الذين توافدوا لتأسيس مكاتب ودور عرض جديدة تحمل أسماء شركاتهم ووكالاتهم الأمريكية والأوروبية.

ومع حدوث هذه الحركة، حافظت منطقة بيروت الغربية على سيولتها المادية، بفضل معطياتها الديموغرافية وأهمها تدفق الأعداد الهائلة من مختلف الجنسيات التي ساعد وجودها على ازدياد حجم التحويلات المالية الآتية من الخارج، بعد أن فرضت إقامتها في لبنان إقامة تبادل تجاري مشترك واستهلاك الكثير من البضاعة المطروحة في أسواق العاصمة.

لكن رغم أجواء الانتعاش والانفتاح والتلاحم البشري الظاهر، بقيت المقارقة المزمرة في التناقض وتكاثر أجزاء الفسيفساء الاجتماعية التي ستكون منها لبنان.

في التجارة، نجد الدعوة إلى التام شمل اللبنانيين صداها، فتحت
ظل التجارة، يلتقي اللبناني مع غير اللبناني وتلجأ أروق المدينة والعرق
والمعاصرة.

والفن يستطيع لعب دور الموحد، ولكن تجرعه من الحسابات ما كان ليشم لولا اقترانه بهدف فكري واضح، يقتضي تحريك الرموز الجماهيرية، من نجوم وأنواع أفلام، تلضي بما يمكن أن يشكل النظرة الموحدة لدى الجمهور، ضمن أطر محدودة. السبيل، من خلال فيلم «حنا وعملقة»، لعبت دورها الوطني على هذه القاعدة المنزوعة عن أي مكسب فني غير حيادية

عاطفة الجمهور العربي. فالتينا انتحلت شخصية المواطن العادي الذي لا يريد تفسير الوقائع بغير شكلها الظاهر، وهو يتصك بالمعنى الأخلاقي للبطولة والقيم العاطفية والانتمائية، خاصة وأن همومه اليومية في الحرب تنصب في المطالبة باستعادة كل ما ينتمي إلى الماضي القريب. المطلوب عودة السلطة الشرعية، عودة الجمال ولتتداد كل إلى موقعه السابق.

من وجهة نظر سطحية، لعب «حسناء وعالمقة» على إحساس الراي العام الشعبي، واستعداد حضور ممثلين ونجوم من كافة الطوائف والانتماءات. صورة الوحدة اللبنانية وقد تحققت على الشاشة قبل الأرض، وساهمت في تعزيز شعبية الفنانين الذين تقاسمتهم الاذاعات الخاصة.

والواقع يقول بأكثر من ذلك، فالمعامل الجغرافية تفرض إلى حد ما، لإرباط الصناعة السينمائية بشروط توسعية، لا تخرج عن نطاق الشروط التجارية، ومنها أن البحث عن أجمل الأماكن الملائمة للتصوير يفترض إجراء مسح شامل للمناطق الساحية، وحتى ولو تم التصوير في منطقة واحدة، فقد يستلزم توليفه وإعداده التقني اللحاح إلى الاستوديو الكائن في منطقة أخرى، وفي النهاية يبرز العامل الديموغرافي في البحث عن السيل الأبله إلى نجاح تسويق الفيلم حسب الكثافة السكانية التي ترتفع وتبسط بين منطقة وأخرى.

وقائع عملية التسويق هذه لم تنب عن بال أصحاب «حسناء وعالمقة»، وهذا كاف للتأكيد على انطلاق الموجة السينمائية الجديدة من قاعدة تجارية، تكاملت شكلاً مع المحتوى الروائي للفيلم، حيث يمكن الوقوف عند ظاهريتين. الأولى تتصل مباشرة بسير النصفي، والثانية بتركيبة سيناريوهاته.

المخرج القادم من خبرة شاقة وطويلة مع أقطاب الفيلم التجاري العربي، ومنهم بشكل خاص المخرج المصري فاروق عجرة، إتخذ ويلمح

البحر من وظيفة «سكريت بوي» (ملاحظ سيناريو)، إلى مهنة مخرج يحمل كافة المواصفات التقليدية، وبالرغم من تأثره بشخصيات قائدَي الدراجات النارية في الفيلم الأميركي، «سائق سهل» (Easy Rider)، جاء فيلمه الأول، «تقطط شارع الحمراء»، نسخة كاريكاتورية عن الجزء الذي له صلة بعمل المخرج دنيس هوبر، لكن إن دلت هذه النسخة على شيء، فعل تركيب صور درامية قد تكون منسجمة مع أفكار الفيلم معها بلغت درجة بدائيتها.

والهم أن هذه الناحية كانت مفقودة في أعمال النصفي اللاحقة، التي نوال صدورها على نسق واحد. مغامرات، استعراضات غنائية، إثارة جنسية، عطف نساء جيلات، مواقف فكاهية، تهريج قد يتحول فجأة إلى كوميدية سوداء، ولكل فيلم نجم بارز، أو حشد نجوم وضيوف شرف لبنانيون، أو أتراك ويونانيون، أو عرب من سوريا ومصر. كل مثل يتحدث بلهجة بيته، طبق الحوار الذي كتبه النصفي بنفسه أحياناً.

إن مراجعة شاملة لأعمال هذا المخرج اللبناني، المولود في بعلبكين ١٩٤٨، تكفي لوضع «حسناء وعماققة» في إطاره السينمائي المطلوب. فبعد «شروال وصفي جوب»، «الأسيرة»، «غزلان»، «سك بلا حرك»، «سامي البريد»، «أيام في لندن»، وغيرها الكثير، لم يختلف دور الأغنية والحبكة البوليسية المثيرة عن ذي قبل. القصة دارت في إطار لبنان، البلد الساحلي الجميل الذي تتهدده المؤامرات الخطيرة الآتية من الخارج. من دولة غريبة مجهولة، يأتي إلى مطار بيروت الدولي، وجل عصابة بالغ الدماء، جوزف ناتو. مفتش البوليس، فؤاد شرف الدين يتنظره للقبض عليه، لكن الرجل الغريب يتكرر يزي وحاكياج آخر ويستطيع الإفلات من يديه، فتبدأ المغامرة في أماكن عدة من لبنان، ولأن الحير يجب أن يتصر وتسد كلمة القانون، تتكشف أطراف المؤامرة في النهاية وينهزم الشر في التدخل الحاسم لطوافات الجيش وقوى الأمن الداخلي.

«حسناء وعمالقة» ينتمي إلى النوع الذي ليس بحاجة إلى تحديد زمن روايته. الوقت هو الحاضر، والحاضر ليس إلا الحرب، وطريقة تقديم عناصر الجيش والشرعية كنهاية مفاجئة، حلت وقع المفاجأة الختمية التي يتظرها الجمهور ويطلب حدوثها في بلد خرج من عقاب السلطة. «أسن» البلد هو أسن الدولة. ربما هذا هو العمود الفقري الذي أعان سمير النصفي على النجاح في عروض محاولته، رغم تنوع عناصر فيلمه وعدم اختلاف أسلوبه عن أفلامه القديمة. فالمزيج المتبر متوفر ويتعدى المفارقة البوليسية ليشمل الأفنية والمناظر الموحية جنساً إلى جوار المواقف العنيفة، والتعريجية الضاحكة، ولا ريب أن هذه الفقهية تبدو فارغة المحتوى لكن من قلب المزيج الغريب الذي تقدمه الفيلم، باتت بولتن الموجة السينمائية الجديدة وأخذت رموزها تشكل على صعد الأشخاص. المثلان فؤاد شرف الدين ومحمد المولى كرسا وكنهيا لبطولة أفلام ذات شخصيات بوليسية، قرية، حنيفة، إنتقامية. والمثلة هويدا أبت نداء سمير النصفي لبطولة عدد من الأدوار النسائية، فيما استمر شوقي متى في حقل الإنتاج دون التخلي عن دور الممثل المساند، وتواصل ظهور سامي كلارك، رفيق نجم، وعمود مبسوط في شخصيات محببة وأدوار قصيرة ومتوسطة الطول.

ولئن إقترنت بداية الموجة الحديثة بفيلم سمير النصفي، لفيلم التالي حل اسم مخرج جديد، هو يوسف شرف الدين، مساعد سمير النصفي في «حسناء وعمالقة».

الفصل الخامس

تواصل الإنتاج

م. م. م. م. م. للمرة الأولى، لم يس يوسف شرف الدين
ربل في مختلف مجالات مهنة السينمائية - التلفزيونية - العمل
مساعداً لمديري الأقسام والكهرباء والإنتاج، ولمخرجين، وفي مقدمتهم
أنطوان م. في العديد من برامجه ومسلسلاته
التلفزيونية - ندوة على قناتي حلال - إلى حين استقلال يوسف شرف
الدين في مشربه، فور - أنه من العمل في - حساء وعطائف

١٩٨٠ - نشر تصوير - النصر الأخير - بعد أن أقيم محمد
سعيدون ومصحح سلام بدحو - معترك الإنتاج

الفيلم وسجل إيرادات عالية، وسط حملة
واسعة النطاق - أربع إعلانات - وأقرب مدخل -
عُنت دعابة - ورد فيها تصريح العذراء،
الوطني -
والنظريون، - بنى اشتراك العبد في مهرجان برلين الدولي

المرح من محطة النقد، وانتقد مركز السبي على من اسمه في
عينة -
حادث نتائج -
المصري -
المصري -

رج أي تحليل -
مفصلة -

والجمهور، حل الفيلم، في ذاته، تأكيداً ما. التأكيد على لبلانته ووطنته، بتبسيط مطلق يأخذ من معاني الوطنية، الانصواء تحت لواء البلد الذي ينتمي إليه العمل وصانعه من الفنانين، كما الجمهور كذلك. فالمعرض يفتح بالنشيد الوطني وصورة العلم اللبناني المرفرف في السماء، وعلى الجمهور أن ينهض وبعد ذلك تتوالى أسماء المساهمين على الشاشة.

قصة «الممر الأخير» مقتبة بتصرف شكلي عن الفيلم الأميركي «البطل» لمخرجه الإيطالي فرنكو زيفريلي (١٩٧٩). وقد صاغها في سيناريو وكتب حوارها فسان حرميري ويحيى حمود. البطل يتحول هنا إلى مجرم ومفكك غزوات سابق على طريق التنوية. يخرج من السجن وقد آل على نفسه الانصراف إلى حياته الخاصة وتربية طفله الوحيد. زوجته السابقة ترجع من السفر برزّ زوج آخر، ثري، وتطلق البطل اتصالاً من العصاة التي كان يحمل لحسابها في الماضي. إنه مطلوب لتنفيذ عملية سطو على مصرف، والافحية إنه في خطر.

يتردد أولاً لكنه يذعن، ونشاء المصنف أن تدعى سيارة زوجته السابقة، ابنة، وهو يتوعد دراجته على الطريق، فتكون فرصة للقاء جديد، لقاء حزين إذ من المستحيل إحياء الماضي، والأم في نظر طفلها ميتة، على أنها تستحصل على مراقبة البطل على رعاية الابن ريثما يعود من تنفيذ عملية السطو. العملية تتم بنجاح رغم صعوبتها، لكن العصاة تحاول الاختلال بوعودها فيأخذ البطل إلى الإيقاع بها مستفيداً من مساعدة قوى الأمن والجيش.

وتأتي النهاية المأساوية بمقتل البطل وكشف حقيقة الزوج الثري الذي تزعم نشاطات العصاة بعيداً عن الشبهات.

اشترك في تمثيل هذه الأحداث وجوه معروفة فنياً وتلفزيونياً. دور البطل قام به شقيق المخرج فؤاد شرف الدين، والأم، الممثلة التلفزيونية

التي مررت، والأيام، الطفل يليب جور، وقام بدور الصديق المرح المجازف الذي يلتقي الطفل صدقة، الممثل أحمد الزين، إلى جواره، أفق المظرب سامي كلالك شخصية الصديق الوفي القديم ولعب ميشال نانت دور رجل العصاة المنزول أما الممثل عماد مرشد فكان الروح الشريرة وراسل العصاة الكثير

من حيث قصة الفيلم وسرع المنطبي والشخصيات، يصعب إيفاح السبب الذي جعل إيراتات والمصر الأخير تفوق إيراتات وإحداث «حساء» وعملقة، ولكن يمكن فهم ذلك بأن الموجة التي بدأت مع فيلم القصبي لن تمنع الفيلم اللبناني التالي من النجاح لكونه الموجة فبعد الانتشار، تفهم الروح والحداثة يأتي في مرحلة متقدمة قليلاً، ومع ذلك ففي «المصر الأخير» ما يوضح أسباب الانتشار والنجاح الجاهلي. ففيها ركز القصبي تفكيره على تقديم فيلم جماهيري لبناني الصعلة والمهجة، وبالطريقة التي اتبعها كتوع من التقليد المميز لأسلوبه في أعماله السابقة، استطاع يوسف شرف الدين البدء بتقليده الخاص، ومن الطبيعي أن يبرز عمله الأول النجاح الذي حصل عليه في ظروف أقل مما يقال فيها أنها كانت ذاتية ضمن الشروط الوطنية السالفة الذكر.

ويمكن القول أيضاً أن مخرج «حساء» و«مخالفة» لا يأخذ بعين الاعتبار تحديد نوع الجمهور الذي توجه إليه. إنطلق من مقولة «الجمهور العربي»، ليس إلا، من الألفاظ إلى تنوع فئات هذا الجمهور.

مخرج والمهر الأخير، لم يغب عن ماله إنضمام الجمهور إلى عائلات ومراهقين ومشاهدي تلفزيون و هواة قصص بوليسية وميلودراما عاطفية باكية. إنه المزيج الميلودرامي المتكامل الذي يرضى رواج العمل في نطاق محل محدود، ولا غشاصة في أن يكون هذا العمل مصنوعاً للذوق العام بنفس المسلمات اليديية التوافرة في «حساء وعمالقة» ولكن بما يكفل الالتزام بالـ "رد الواجبة في التخاطب مع الذوق العام، وقد يكون لنجربة

يوسف شرف الدين التلفزيونية أثرها في إخراج فيلم موجه «للجميع». وبما من هذا المعنى يصح اعتبار جمهور «المسر الأخير» جمهوراً مستورداً من المنازل، أي من بين متابعي الشاشة الصغيرة، فلا غرو أن يعرض المخرج عمله على شكل المعادلة التالية: توفير منافع المبلودراما العائلية في قصة من نوع «البطل»، مع الاستعانة بنجمة تلفزيونية ينتظر الجميع ظهورها على الشاشة الكبيرة، ومن ثم جعل ودود الفعل المبلودرامية محصورة في شخص الطفل، محور الأحداث، مع تركيز الحركة والاقتران في شخصية البطل الذي يختزن في داخله كل دوافع الثأر، اللتحم برغبته النفسية واللمعية في تصحيح الخطأ الشخصي وتقرير الامواج العام.

وثمة ميزة إضافية غالباً على شكل فيلم شرف الدين، وهي أنه على الرغم من مسابرة التوعية لتركيب الشخصيات والأحداث، التجارية، فقد حافظ على درجة معينة من الحشمة، غير متوفرة في فيلم القصص الذي يميل أكثر إلى دغدغة الفرائز الجنسية، مما يجعل غالبية جمهوره محصورة في الشبان من ذوي الأعمال المحددة جداً، وكذلك فإن مزجه للكوميديا بالاستعراض الحديث يجعله أقرب إلى روح الشباب منه إلى الروح العائلية أو الروح النسائية، إذا شئنا تخصيص الحالة وحصرها.

طبعاً، لا يمكن الجزم بأن كل مخرج ياتر عمله بناء على دراسة شاملة لعلاقة العمل بالجمهور وعلاقة الجمهور بالنوع المحب لديه، فكل تقييم يظل ظاهراً وحسناً ومخالفاً أو «المسر الأخير» يأتي عملياً من الحكم على نتيجة واقعة، والنتيجة التي توصل إليها القصص، ومن بعده شرف الدين، ساهمت في تثبيت وقائع ومعطيات الموجة الجديدة، لكن فيلم شرف الدين حمل، إلى جانب المراجعة على ما يسيده الجمهور من تعاطف مع الفيلم اللبثي، ثوابت هذا الفيلم في مرحلة الراحة، وهي ثوابت مهنية وصناعية الطابع، إذا جاز التعبير، وذلك لأنها أدت إلى تكريس مكانة العاملين في هذه المرحلة من الصناعة السينمائية.

وهذه الثوابت هي بحد ذاتها لا الإتيات الأول يكمن في استيعاب آ - الوظيفة الإنتاجية وكيفية إنفتاحها على شبكة التوزيع، والاتيات الثاني هو استيعاب طبيعة النوع والشخصيات المؤهلة للعب دور مهم في استقطاب العدد الأكبر من المشاهدين، فلا مكان أساساً لفيلم تلعب بطولته امرأة ما لم تكن عنصر جذب قوي، يساعدها مثل تنافرها فيه صفات الرجولة والعنف، ومن هذا التناقض بين ما هو أنثوي وعنف، تخلق العناصر الشعبية الداعمة لانتشار الفيلم.

إن قيمة الثوابت - الإتيات تكمن فيها كشف عنه «الممر الأخير» من أسماء وو. - جديدة، قدر لها أن تبرز في تحريك عجلة الإنتاج. فبعد قيام الممثل شرقي من إنتاج «حساء وعملقة»، حدث تغيير جذري في البنية الإنتاجية. المنتج - الفنان غاب عن الأضواء ليحل مكانه حديشو العهد بالهنة والذين يستمدون قوتهم المالية من مصادر عملهم في الحقل التجاري. وهكذا وفد محمد سعيدون ومصباح سلام إلى ميدان الإنتاج في «الممر الأخير»، كما أن المخرج شرف الدين أتاح لكاتب سيناريو الفيلم، غسان حريري، فرصة الانطلاق بعمله الأول، وكذلك الحال بالنسبة لشقيقه فؤاد شرف الدين الذي عثر على البطولة المطلقة للمرة الأولى بعد ظهوره في سلسلة أدوار قصيرة ومساندة، عل الشاشين الصغيرة والكبيرة.

والحقيقة أنه بين الإنتاج والكتابة والتشيل (وحتى الإخراج)، يمكن الوقوف عند الظواهر التي أخذت تتكرس مع بداية انتشار الموجة الجديدة. فالمخرج يواجه متجاً عديم الخبرة، والمخرج يعاني من أزمة كتاب السيناريو وليس أمامه سوى المراهنة على نجومية عمله بالاعتماد إلى الممثل، لاعب البطولة، وإلى قدراته الفنية المكتسبة. إنها مشكلة قائمة بذاتها ولكنها لا تخفف من مسؤولية المخرج عن العمل ككل.

المخرج يبقى في الواجهة، ولذا يبقى النقاش محصوراً في توجه المخرجين أكثر من توجه أقطاب الإنتاج. فعل أثر نجاح «حساء وعملقة»

وقع الإنتاج في شرك الموزعين الكبار. الموزع الماهر هو الذي يهتاد الفيلم قبل تصويره ولكن من دون التنازل عن موقع نفوذه، فهو الذي يحدد ثمن حقوق التوزيع وطريقة تسليطه، وعلى هذا الأساس أصبح الموزع المنتج الفعلي للفيلم، وقد ساعده على ذلك حرص المنتج الجليل على استرداد رأسماله بأسرع وسيلة ممكنة.

وهكذا فإذا وقع المخرج ضحية إنتاج تقليدي، فالإنتاج راح لريسة سياسة الاحتكار في التوزيع، والتوزيع مرتبط بالعرض، ولهذا معنى غير مباشر مرده تشابه مصالح الموزعين في علاقتهم بدور العرض. فلا مجال للمنافسة والمضاربة، وعصراً الزيادة على شراء الفيلم اللبناني... إنها أساليب تجارية محفوظة للعمليات الخارجية الكبرى، والموزع الذي يستغل حقوق الفيلم اللبناني هو في الأصل موزع أفلام عربية، ومن البديهي جداً أن الموزع الأجنبي هو صاحب النفوذ الأوسع في المنطقة العربية، حيث يأتي الإنتاج المصري في سلم الأولويات، وليس جديداً القول أن هذا الإنتاج يعاني بدوره من تحكم الموزع اللبناني بمصيره. إذن المشكلة التي تعترض السينمائي اللبناني هي جزء من معاناة عربية عامة، ولقد واجه أصحاب «حسان وعملقة» و«الممر الأخير» مثل هذا الوضع، ومن هاتين التجربتين أخذت كلفة الفيلم تتحدد قياساً إلى مردود عرضه وتوزيعه داخلياً وخارجياً. موازنة الإنتاج المتوسطة استقرت بين ثلاثمائة وثلاثمائة وخمسين ألف ليرة، يقابلها سلفة توزيع على العرض الأول، مقسمة على جزئين. توزيع داخلي وتوزيع خارجي. سلفة التوزيع الداخلي تشمل المناطق اللبنانية وتزيد عن المئة وخمسين ألف ليرة كحد أدنى، والمئة وخمسين ألف ليرة كحد أقصى. أما سلفة التوزيع الخارجي فتشمل كافة أنحاء العالم دون لبنان، ولا تزيد عن المئة وخمسة وعشرين ألف ليرة وتتضمن حق الموزع بالحصول على نيكاتيف الفيلم مع أربع نسخ. وبطبيعة الحال فحقوق التوزيع تشمل استثمار الفيلم على أشرطة فيديو وبيع وتسويقه بين تجار الفيديو ومحطات التلفزة، وحق الاستثمار هذا موزع بين السوقين الداخلية والخارجية.

والمعلوم أن دفع سلف التوزيع يتم عن مراحل تبدأ.

مع بداية التصوير وتنتهي بـ^١ ر العمليات الفنية الأخيرة

من السحبة النظرية. والأمر مدمرة إنتاجية محنة.

الأمر ثمة حقيرة العمل التحري محكوم بـ^٢ ماله المدة المحددة،
فبعاً لذلك تتأثر النوعية بمضمون السبار. مع الفضة والمنظير
وبالسرعة المطلوبة في التنفيذ. والـ^٣ ترخيخ لتحديد موعد العرض في
مسات معينة كالأعياد والعطل المدرسية. إن نتيجة العمل الفنية
تخضع للمبدأ المعتمد في اختيار الاستوديو هناك استوديوهات،
«بعلبك» و«^٤ الأول» من الثاني، وتربو تكاليفه على المئة ألف
ليرة فيه نحفظ عقدة الثاني إلى أقل من مئة ألف ليرة،^٥ ر الذين
تعاموا مع الاستوديوهين، تنفق الأغلبية على أن نتائج «بعلبك» أفضل من

و«المصر» ر«^٦ صبح في «هارون»، أما «حسان» و«عائلة»، فهي
«بعلبك»، ومن هنا يمكن استشراف التطور السلي الذي بدأ بظراً على
الصناعة فيلم بعد فيلم، لكن من وجهة نظر مصففة، تنفي الملاحظة بأن
سحر الغصني ويوسف شرف الذين تحملوا تبعات وضع صاعى ر
روح طويل لقد امتلكتا إرفاً لا بد من إبتلاكه، ولهذا أخذ كلاهما ينظر لفئة
جهده^٧ «^٨ ول إزاء شركة الآخرين، والآخرين معرو ر في سطرهم،
فالمصريون مسؤولون عن إعطاء الإنتاج المناسب اسمه وشهده عشه دون
التحلي شخصية وطنية صافية الثغرة، ولتحديد التحكية اللبنانية هي بيت
الفصيد، لكن العامل البيكونوميكي بمنعط بأهمية دوره على ر
التجهيزات الفنية البالية، هناك ر^٩ «^{١٠} الاس الفاتنة تجاه الأ
الإنتاج والإخراج المصريون الذين يحضرون الأستاذ، ملق أصول
المهنة، والمليابون أبناء^{١١}

سحر الغصني ليس^{١٢} ر أوق على محمد سلمان، ويوسف

شرف الدين، ردة فعل مباشرة، ليس هل جبل سلمان نحسب، وإنما هل تبار سمير الغصيني أيضاً. الحد الأدنى من المثانة موجود. كل هرج ينافس الآخر هل نوع فيلمه، أو كل واحد يسعى ليكون البديل عن نظيره، وفي هذه الحالة، لا يحدد نوع الفيلم هو المقياس بقدر محاولة المخرج الأسلاك بخط بديل، يفتوه إلى نوعية مغايرة.

وبين النوع والنوعية فارق كبير. «النوع» (Genre) يتكسر في موجة متصاعدة، بوسع أي كان الاستيلاء وراءها، واكتساب خصوصية ما، مقترنة باسمه مهما تفاوت مستوى الأسلوب عند، وهذه بالضبط حال الغصيني وشرف الدين.

وتبقى «النوعية» (Quality) ملتصقة أكثر بمفهوم التكامل والرغبة الفنية في تأسيس صناعة غير قابلة للتدجين في غمار موجة طارئة.

ربما من هذا الاختلاف بين التسوية إلى «نوع» فيلم، والرغبة في «نوعية» فيلم، ظهر التمايز بين ما هو تجاري وما هو رصين في جدته.

هل أن الرؤية الصحيحة للأمور تستوجب التنبه إلى أن أفلام النوع في صيغتها ومفهومها العالمي الرحب لا تعني إطلاقاً أن قيامها على دعامة الموجة قد يكون سبباً لوقوعها فريسة التزوي وانعدام الجودة التقنية. هل العكس، النوعية تمجد تفسيرها في قلب النوع، والنوع غالباً ما يؤسس لنوع آخر، قد يحمل شكلاً مغايراً لأصله^(١)، بيد أن سعة انتشار الموجة وتشرعها في الجماهير غريبة، خلاصة^(٢)، تطرح الثغرات بين الترجمة إلى نوع والترجمة إلى نوعية. ساعدت تطرح التسمية شكل العودة إلى مبدئها.

(١) للام رجعة البهر، مثلاً، بدت في السبعينات وكانها هل وشك الانغماس، لكنها تخطت إلى أنواع أخرى. أمها والعلي - الجمال، ولعل للفيل مثل هل ذلك الفيلم الذي أخرجه يتر هيدز سنة ١٩٨١ بعنوان «أرض عذرية»، وهو مقتبس عن «شمس الظهيرة» لفردي زنتان.

(٢) مثلاً هي حال «المسترد» و«المسترد سلفي».

وإذا فعندما يأتي الحديث على توجه القصصى وشرف الدين إلى نوع فيلم معين (الأكثر عموماً، ومنه الأكث - كوميدى، والبلو - أكشن) تظهر الإشارة إلى حياز قام به المخرجان بناء على المقابلة بين أنواع عدة، معاملة متسجمة مع توجه الجمهور ولكنها لا تؤدى إلى اعتبار النوع الجماهيرى لدى المخرجين. " النودج الأمثل عن السينما التجارية في الحرب هذه السينما باتت مفرقة بمخرجي «حسناء وعملقة» و«الممر الأخير»؛ غير أنها شهدت دة بعض الأقدمين إلى ساحتها، وظهور مر من ل أكثر شباباً حاولت غرض نجاحها، والواقع أن ١٩٨١ و ١٩٨٢ كانا العامين الأمثلين لتعدد رات السينما بين مخرجين يحاولون اللحاق بركاب موجة أو إحياء صف جماهيرى قديم وحتى إحياء صف محاربي جديد، وبين مخرجين استحوذ على اهتمامهم تحقيق الحديث الأذن والأقصى من النوعية.

عام ١٩٨١، ظهرت المحاولة الروائية الأولى لمروان وغدي الرحباني «آخر الصيف»، والعمل الطويل الأول، من النوع الروائي - التسجيلي، لرقيق حجاز، «الملجأ»

وعام ١٩٨٢، عاد محمد سلمان بإنتاج لبناني - مصري مشترك يحمل عنوان «من يطفى النار»، من الفئة الاستعراضية - الغنائية الميلودرامية، وعاد رغامير بشكل مشابه مع «بلبل من لبنان» (استعراضى ميلودرامى) و«المسحون» (بولي) ثم كان دور السياريت والمخرج المختصر، الراحل، سيف الدين شوكت بميلودراما العاطفية، «موعد مع الحب».

ومن سنة ١٩٨١ وإلى نهاية ١٩٨٢، أي حتى فترة ما بعد الاجتياح الاسرائيلى ظل سمر الغصني ويوسف شرف الدين يتناوبان على صنع أثرتهما الأكث، كل بحسب طريقته المستمدة من فيلمه الأنف الذكر، والتي لم تحل من التخيلات الشكلية مع المحافظة على روح التوجه الأصلية. الغصني، بعد «حسناء وعملقة» أعطى «المغامرون» و«سأف في خطر» (١٩٨١) ثم «الصفقة» و«لعبة النساء» (١٩٨٢). و «الممر الأخير».

حفظ يوسف شرف الدين كمية إضافية من الأعمال: «القرار» (١٩٨١) ثم «الليل الأخير» و«فترة الموت» (١٩٨٢). وهذه الكمية كانت مرشحة لأن تكون أكثر عدداً لولا انعكاسات حرب الاجتياح على الوضع العام.

ومع ذلك، إشتد بروز المحاولات الإنتاجية المعاكسة لسير الأنواع المكررة على الساحة. سنة ١٩٨١، بدأ المخرج الراحل أندريه جدهون تنفيذ المراحل الأولى من شريطه الوثائقي «لبنان رغم كل شيء» الذي سرعان ما تحول في غضون سنتين إلى مشروع روائي طويل مصور بالألوان وبالأبيض والأسود معاً، وفي هذه الفترة أيضاً باشرت هيبي سرور تصوير «ليل والذئب» بين لبنان وسوريا، وهو إنتاج ساهمت بريطانيا بشمول الجزء الأساسي منه بعد أن استغرق إعداده ثلاث سنوات ونصف.

والإنتاج المشترك مع أوروبا رسم، في العمق، ملامح الطبيعة الناقصة لسبلة الإنتاج المعتمدة على الطاقات والإمكانات المحلية البحتة. على هذا الخط سار برهان علوية ونفذ في أيار ١٩٨١، عمله الروائي الثاني بعد «كفرقاسم»، وهو، «هيسروت اللقاء»، إنتاج مشترك بين لبنان وتونس وبلجيكا، وفي مجال آخر باشر مارون بغدادي، في تشرين الأول ١٩٨١، عمله الروائي الثاني «حروب صغيرة». الإنتاج تولاه بغدادي بنفسه، غير أنه استقدم فريقاً تقنياً مختلصاً من الولايات المتحدة الأميركية وألمانيا الغربية.

وبين محاولات سرور وعلوية وبغدادي، سعى المخرج رفيق حجار، إلى عمل يتصف بإمكانية إنتاجية أكبر، ويعتمد على التوفيق بين متطلبات الإنتاج التقليدي، من حيث النجوم والموازنة المحدودة وما توفره الاستوديوهات المحلية من معدات، وبين مفهوم العمل الجاد البعيد ندر الإمكان عن التنازلات الفنية. تجربة حجار الأولى، «الملجأ»، تمت بموازنة ضئيلة جداً (دون التي ألف ليرة) وصورت بكلميرا ١٦ ملم قبل تضيغ شريط العرض على قياس ٣٥ ملم. العمل الثاني «الانفجار» تم بموازنة تزيد عن الثلاثمائة وخمسين ألفاً، واقتح عرضه يوم عيد الاستقلال في ٢٢

١ فصل أول في أثره بحقيقته فيه نسب مداك

ية العامين ١٩٨١ و ١٩٨٢ كانت كافية لفرز الأحداث السبائين،
لاحتج الاسرائيليين بخصي عن حره حيوي من عملية الإنتاج
لثرائها مع روط الأمية - السبية، والعوامل السبية والحرفية
والطائفية المرافقة لتطور حرب الاحتجاج على مختلف الصعيد الاجتماعية
والاقتصادية

إن وضع السبب في الحرب السبية يمثل بعد ذاته حالة فريدة لم يسبق
الحرب لم تضع أوزارها لترفع الدعوة إلى سبب واقعية معبرة عن
والحرب نفسها، وعمل الرغبة من فواحها، لم
وقوف الحياة عد حد عندما حصر السببتي الأماي فونكر شلوسدور
لإخراج المروء
هوحي، بوقائع تعاكس تصور
السبية روثيون بسمون وراء العيش، يعيشون تحت رحمة القذائف
لكتب بتشكون إرادة قوية للحياة وهكذا أفلامهم التي تنبع بغزارة تعكس،
في الظاهر، وصفاً صحيحاً بنسبة الإنتاج الوطني قياساً على أوضاع السبب
في الأنظار معدن الإنتاج السوي في ١٩٨١ بلغ سعة أفلام
مقابل سعة أفلام في ١٩٨٢ هذه السبة تعوق معدن الإنتاج في بلدان مثل
المغرب العربي، وهي سبة تصاعدية وإذا كان غامدلول م فهو استعادة
الإنتاج السبب خرم من عاقبته التي إذا ما أحس استغلاقاً فقد تسهم في
رئيس دولة جمهور روجل د استمرارية الإنتاج

وفي العودة إلى جندوب المور .. وأصحاب دور
ملاحظة ارتداد مردود الفيلم اللبناني سبة إلى وضع الفيلم المصري في سوق
بيروت، عندما يقام فيلم مصري بالمواصفات التجارية المعهودة، فالمقصود
فيلم يتصم عن الأقل أسماء نجوم دائمي الشهرة على سبيل المثال،
في ١٩٨١، عرض والمغامرون لسعير الغصبي، من بطولة محمد المولى،
هویدا وأحمد الزين، في الوقت أنزل الفيلم المصري وموعدا على

العشاء لمحمد خان، من بطولة سعد حسني، أحمد زكي وحسين فهمي .
لإعدادات الأسبوع الأول كشفت النقاب عن تقدم الفيلم اللبناني على المصري
بنسبة لا تقل عن حسين بالمشة . بالطبع، الفيلم المصري على أكثر من
قرصة الفيديو لكن هذا لم يمنع لحسن أحوال الفيلم اللبناني ضمن عمليات
العرض التي تم فيها ضبط نسوز الفيلم المصري على أساس يحفظ حقوق
استثماره في صالات السينما . وفي مطلق الأحوال، تبقى أسباب فشل
ونجاح الشريط اللبناني قائمة في ذاتها، ومحكومة بطروقه القابلة للتغلب تبعاً
لحالة الحرب المستمرة، وعلى ذكر ذلك، يستلفت الانتباه أن المردود الأعلى
الذي حققه الإنتاج المحلي جاء مع فيلم «الانفجار» في أواخر العام ١٩٨٢،
وكان هذا الإنتاج بحاجة إلى وقت آخر وظروف أفضل كي يستعيد، لا ويل
يتجاوز مردوده من «الانفجار»، والسبب في ذلك يعود إلى الارتباط العضوي
القائم بين الإنتاج والحرب .

والمقصود ليس تخصيص الكلام بتناول الوضع الأمني والحدود الموقّت
ونائيرهما على تصوير الأشرطة وعرضها . الأمر لا يتخلو من حقيقة ذلك،
ولكن ثمة عتاطب على غير مباشر قام بين الحرب والسينما . هذه السينما تكاد
تكون سينما الحرب اللبنانية أكثر من كونها سينما لبنانية على سبيل التحديد .
علاقتها بالحرب صلبة، وليس من المستغرب أن تختصر الحرب كل معالم
التحريض على قيام نمط جديد من السينما والفن والثقافة عموماً . السينما
تغلّت من مجملات الحرب وتحديدأ حرب الستين ومن ثم حرب الاجتياح في
صيف ١٩٨٢، وبالفعل تطفئ إيجابيات الحرب الأولى على إيجابيات الحرب
الثانية لسبب مباشر (وإن بشكل سطحي) وهو أن الغزو الاسرائيلي ترك
السينما أمام غارطة مقسمة، وجعل عملية عرضها شبيهة بالعرض المسرحي
أو أي عرض فني أو تظاهرة ثقافية تواجه مأزق توزيعها بين المناطق . فطوال
الفترة الممتدة من ١٩٧٩ إلى أواسط وحتى نهاية ١٩٨٢، استغلت السينما
جميع الطروحات السياسية الوجدانية، وبعد حرب الستين، استغلّت هذه
السينما من معطيات الواقع الجغرافي . لقد كانت حالة الاستنزاف المدمرة

قائمة لكن بوابات العبور بين مناطق العاصمة فتحت بوجه اللبنانيين
لاعتبارات سياسية لها علاقة بالتحضير لفترة إنتقالية تحمل دلائل العهد
الرئاسي القادم.

و راج بيروت، كانت المناطق الساحلية والجبلية مفتوحة أمام
السينمائيين، وبقي البحر والتلال الخضراء من سمات الفيلم اللبناني. لقد
توافرت الرقعة الجغرافية التي أعطت السببا حرية التحرك والتنمذد. العامل
الجغرافي، رغم ذلك، يأتي من ضمن العوامل المساعدة على توفير الحد
الأدنى من المناخ الإنتاجي السليم فمن حيث المبدأ، جاءت أفلام الغصيني
وشرف الدين بالدعوة إلى ممارسة الفن وكأنه وسيلة لجمع شمل اللبنانيين
على أرض مفتحة الدعوة إلى «الوحدة» لم تكن غاية بحد ذاتها، بل فرضتها
طبيعة العمل السينمائي التحرك، الذي يستلزم التقيد المسبق بضرورات
«النجاح» الناشئ عن «التنوع» لكي ينجح الفيلم يجب أن تتوفر له
شروط التسويق الفضل، وفي بلد يش تحت وطأة الحرب ومخاوف التقسيم،
يصعب تصور انتشار الفيلم في كافة المناطق بعيداً عن التوفيق بين رغبات
الجمهور الموجودة في هذه المنطقة أو تلك

وللمرد على واقع التقسيم المفروض فرضاً، كان لا بد من تقسيم
الأدوار وتوزيعها بين ممثلين ينتمون إلى المناطق المنقطعة عن بعضها، ولكي لا
يساء فهم انتهاء دور هذا الممثل أو ذاك إلى شخصية الطيب أو الشرير، كان
لا بد من إيجاد القاسم الموضوعي المشترك الذي يعبر على وحدة شكله في
الفئة المقدمة من خلالها.

صيف ١٩٤٣ للوفاء الوطني طبقت سينمائياً بطريقة تقريبية. الأدوار
كانت جاهزة، وكذلك الممثلون: ميشال ثابت في شخصية الشرير، مقابل
فؤاد شرف الدين أو محمد المولى، ممثلا القوة والخير، وإلى جوار البطل،
صديقه الذي يتناوب على تمثيله أحمد الزين أو شوقي متى في حال ابتعاده عن
أ أو الشر، ومقابل كل هؤلاء الرجال تبرز الشخصية النسائية المساعدة

للخير والعاطفة الإنسانية، وهي ذات مواصفات عذرية غالباً ما تكون سوداء الشعر إزاء المرأة الشفراء التي تمثل الأغواء وسبطة الشر. هذه الصيغة الفنية المختصرة قامت في معظم الأحيان على سيناريوهات، وكثيراً ما الأساسية شخصية رجل الشرطة، أو المظفر المتحالف مع الشرعية من أجل فرض القانون وتثبيت سلطة الدولة. أمن الدولة هو الأهم وأن استحضار مفردة الشرطة «١٦» وعناصر الجيش بطرافاتهم واعتدتهم الحربية كان من الأشياء التي عززت شوق الجمهور إلى بحث السلطة وسط فوضى التنظيمات المسلحة. هذا الموضوع كان بعد ذاته مطلباً وحاجة، جرى الإصدار والترويج له بينما ارتفعت الدعوة إلى استرداد الانتباه اللبناني ونبذ «الغريب» ورفض وجود «غير اللبنانيين».

وقد لاقت دعوة الانتباه هذه صداها على الصعيد الشعبي الواسع، فكان من الطبيعي أن تسبق السينما ذلك في استحضار الشرعية كصورة عن وعد وحلم ممكن. العلم اللبناني الذي يرفرف على شاشة «المعر الأخير» ثم قصة المجرم الثائب واستحالة هروب العصابة من العدالة.. كلها عناصر مسخرة لتلبية حاجة ملحة عند الجمهور العرضي. وغبته في هوة الحكومة إلى ممارسة مسؤوليتها بدت له مستحيلة في الحرب، ثم ها هو المستحيل يضيء ممكناً على الشاشة بلمح البصر.

السينما تبنت نظرية توحيد الناس على قاعدة الانتماء حول الشرعية وكل ما يحفظ مقام الجمهورية اللبنانية؛ ويغض النظر عن ارتباط ضرورة تبني الدعوة الوحيدة بضرورة مراعاة مسائل التسويق والتوزيع الداخلي في الترويج بين إتهادات المثليين، بدا واضحاً أن كل ما يتعلق بشؤون التوحيد يلتقي بالطرق المتبعة في تنظيم صناعة الفيلم، فالحاجة إلى أماكن التصوير المؤشرة على شخصية الوطن من خلال علاماتها السياحية في مناطق مثل حريصا أو الجبل، ثلاثت مع متطلبات الانتاج الفني المحكوم بوقوع استوديوهات بعلبك وهارون في الضواحي الشرقية للعاصمة، وتقابل ذلك مع

ضرورة الألام بالكثافة الجماهيرية وتفاوتها بين منطقة وأخرى، لا سيما وأن
 غالبية الإنتاج الذي ظهر فجأة مع مشروع إحياء سلطة الدولة المركزية،
 حظي بالاقبال الواسع في صالات بيروت الغربية، حيث شهد الإنتاج
 إنطلاقه الفعلية، فالتجول والمخرجون كانوا من المقيمين في الشطر الغربي،
 وهذا الشطر كان يحك نجاح أو فشل المشاريع الأيلة إلى بدت الدولة، إذ لا
 يخفى أن بيروت الغربية ظلت محور النقاش حول وقوعها وحيثية المسلحين
 والقوى غير اللبنانية، بعكس بيروت الشرقية المتمتع باستقلاليتها التنظيمية
 ورضوخها لمرجع عسكري واحد ومعروف. من هنا، عبرت الأفلام في بداية
 الثمانينات عن ر ابن بيروت الغربية في الإعلان عن لبنانيتها والتأكيد
 عليها، وهو الشيء الملحوظ أكثر في أفلام يوسف شرف الدين الذي جاء
 شريطه الثاني «الفرار» بمثابة تحية صريحة ومباشرة إلى عناصر فرقة ١٦٥،
 ومع أن حضور هذه العناصر الأمنية لم يتسع لاحقاً بنفس القوة التي تمتع بها
 في «الفرار»، فإن كافة أفلام هذا النوع أعطت صورة المواطنة الأصيلة عبر
 الحالة المحيطة بوجود جنود الشرعية. البطل يستطيع الانتهاء إلى خارج سلك
 البوليس، إلا أن إحباطه للمؤامرة النهائية لا يتحقق بدون مساعدة الشرطة
 والجيش. إنه الشكل السينمائي الذي أسس لإعادة الفرد إلى مرجع السلطة
 العليا. خارج ذلك، تضعف علاقة اللبناني بلبنان وتضعف كل الشخصيات
 الطائرة على هذه العلاقة مجرد شخصيات «غربية»، سهّل على المتفرج
 ربطها بالدور الفلسطيني أو أي عامل خارجي آخر كان له الأثر البالغ في
 تصاعد الحرب الدراماتيكي في لبنان. لذلك ومنعاً لأي التباس سياسي قد
 يساء فهمه في البحث عن خلفية وأفلام الشرعية، تستدعي الإشارة إلى بناء
 حبكة هذه الأفلام على استحضار والغريب. كل رؤساء المعاصات الذين
 مروا على الشاشة قدموا إلى الجمهور كغرباء استغلوا دهاءهم وحكمتهم في
 الاجرام من أجل تنفيذ المخططات الخطيرة في لبنان. وهكذا فمعظم الأفلام
 لا تخلو من مشهد المطار أو الطائرة التي تنقل رجل المعصاة الأجنبي، وحتى
 إذا كان هذا الرجل لبنانياً فهو غالباً ما تمتد جذوره نشاته أو نشاطه إلى

العواصم الغربية، بل هو غالباً ما يصل إلى بيروت على متن طيران الشرق الأوسط وفي حيازته حقيبة سوداء تحوي الأسرار والمعلومات. وجل بعيد عن الشبهات، يواصل معركته ضد الحير إلى النهاية، لكن خططه التآمرية تبوء بالفشل أخيراً.

لقد لعب السيناريو دوره في تعزيز حضور الشخصيات التقليدية التي اتسم بها الفيلم اللبناني، من شخصية الطبيب إلى الشرير فالممثل نفسه، لكن السيناريو بقي أزمة الأزمات، إذ ظل أسير متطلبات الإنتاج، فمع غياب الكاتب المحترف وتفضيل المخرجين لكتابة أفلامهم بأنفسهم، لا يمكن القول أن موجة السينما الجديدة فتحت المجال لظهور فوج جديد من كتاب السيناريو، وباستثناء غسان حوري الأبي من خارج الإختصاص السينمائي، شأنه شأن المتجبن الضحلاء، لا يمكن التغلغل على كاتب منتج باستمرارية الحوري الذي تفيد عملياً بضرورة الأسراع في إنجاز نصوصه للفنية، بدورها، بضرورة الانتصار على التسرع الأكثر رواجاً، مما يحطل حرية التصرف بتفاصيل القصة، ويقتل روح الإبداع والبحث عن الجديد ولو من الناحية السردية، خاصة وأن عمليات الاقتباس جرت على قدم وساق طبقاً للأشرطة البوليسية الأميركية، وأحياناً الفرنسية، التي نقل بعضها حرفياً بعد مشاهدتها على أشرطة الفيديو.

طبعاً، من البداية يمكن الإشارة إلى أن أزمة السيناريو تكاد تكون مشتركة بين العمل الفني والعمل التجاري، لكن فيما يخص موجة أفلام الأكشن - الشرعية، يحدو التسويف بأن المخرجين انطلقوا غالباً من مبدأ أن الإخراج يستطيع إنقاذ السيناريو من عيبه، ثم إن تكفل المخرج بكتابة فيلمه، إنطلق أحياناً من ضرورة تخفيف الأعباء الملقية على الإنتاج الذي راح ضحيتها المخرج أيضاً، بالمقارنة مع الأجور المرتفعة للممثلين واحتكاكهم لثلث الموازنة المخصصة للتنفيذ. عندئذ، لا بد وأن تبرز أهمية المنتج كممثل مدير، واستحالة الوصول إلى حل تقني كفيل بتغطية نفقات

السياريو والتمثيل . فإزاء موازنة ضئيلة، لا شيء يمنع المنتج من تفضيل التعامل مع الاستوديو الأرخص على الاستوديو الأغلى، ومن شراء الأفلام الخام الأقل حساسية على الأفلام المكلفة، ومن التعاون مع تقنيين مبتكرون العمل في حقول التصوير والمونتاج، على التعامل مع تقنيين لا يستطيعون التنازل عن حقوقهم المادية مقابل حصر اهتمامهم في عدد قليل من الأفلام المتميزة بجودتها التقنية .

ولهذه الأسباب الناشئة عن ضعف و ودية الإمكانيات المادية، تنشأ أيضاً الأسباب الحائلة دون إنجاز العمل النظيف تقنياً، وذلك بفعل الحيزات التي لجأ إليها المخرجون والمتعاونون، بدءاً من تجاههم إلى نوع الأكشن وانتهاء بطرق استخدامهم للوسائل التقنية المتوفرة . فالفيلم المأخوذ أو على الأقل المستوحى، من سينما الأكشن الأميركية، لا يمكن اعتباره فيلمًا بمجرد اقتباس السيناريو والتصرف بليته . عملية النقل الأدبية ضرورية كخطوة أولى لكنها ليست الخطوة الأولى والأخيرة، ولا يفتنى عن أحد أن السينما الأميركية الجماهيرية لم تعد تعطي ذلك السيناريو الجيد على مستوى الحبكة وتركيب الشخصيات، ذلك أنها تنصرف اليوم إلى إيهام المتفرج بالمؤثرات البصرية والسمعية، من دون أن يمثل السيناريو غير عنصر الربط القصصي بين الأحداث . لذا، لا يكفي نسخ القصة دون تطبيق الأسلوب التقني المشابه في تصوير هذه القصة . إذن، وقبل مناقشة الميكنات والتأثير، يبدو من المستحيل تصور إمكانية إنجاز فيلم كلي يحمل المواصفات الأميركية بمعزل عن امتلاك الأدوات التقنية ١ زمة لذلك .

ولقد أغفل اللبنانيون هذه الناحية عندما لجأوا إلى تنفيذ مشاهد ودية بين السيارات والدراجات النارية، بالاعتماد على كاميرا واحدة أو اثنين، في حين يستغل الأميركيون عدداً أكبر من الكاميرات، مع احتمال استغلالهم للقطات المأخوذة من الجو أو الأماكن الشاهقة . باختصار، لا يكفي الاستناد إلى شهرة الفيلم كشرط من نوع الأكشن طالما هنالك

صعوبة في تنفيذه بكاميرا لا تعطي النتائج المرجوة. إن ذلك لا يعيب في غاية الموقف المضاد لبدأ الاقتباس، أو الاقتباس الذي لا يحفظ حقوق مؤلف النسخة الأصلية. الأمر يتعلق بالحل النشود لإيجاد الصيغة المقبولة لإنجاز فيلم جامعي ولجاري مقبول في حدود الإمكانيات التقنية. صحيح أن الموازنة المغطاة بحدود الثلاثمائة ألف ليرة، تعتبر نظرياً موازنة ضئيلة، لكن صرف الموازنات الضئيلة في العالم لا يتم أبداً بسهولة، ما لم يفتح المنتج بأن وراء مشروعه مخرج قادر يستطيع تنفيذ عمله دون تحطيم الحدود، فلا مانع إذن من عمل اللبناني على موازنة شحيحة إنما شريطة تصور المخرج لطريقة تبعله من تعقيد المشاكل وتقريبه من أبسط الحلول الممكنة تقنياً. فلفظة الأكشن الأمريكية في فيلم تبلغ موازنته عشرة ملايين دولار، قد تتطلب لضمان نجاحها استعمال أربع كاميرات، لكن السينما لا تخلو من لقطات الأكشن المأخوذة بكاميرا واحدة.

هذا لا يعني، طبعاً، السينمائي اللبناني عن المطالبة بتزويدهم ظروف عمله، إلا أن جوهر المشكلة يتطلب البحث عن وسيلة ولو بدائية للخروج بحل في يوفق بين ضائقة المال المرصود، وحاجة الجمهور إلى الترفيه ولو بوسائل مستعارة من سينما الغير، وهنا بالذات لا داعي للاستغراب بأنه، وبغض النظر عن انعدام النتائج الفنية المرضية، استطاع يوصف شرف الدين وسير النصفي أن يكونا صانعين لنجاح مئة أفلامهما، حين ابتعدا أكثر عن السيناريوهات المبينة على المظاهرات والحقد التقنية، وحاولا الاقتراب من القصة المختلفة بأجواء إنسانية، وهو الشيء الملموس في سعيهما إلى تطعيم الحبكة البوليسية بالعقد النفسية. فقد اهتم شرف الدين بالطرق إلى انعدام الاتصال الجنسي بين زوجين في فيلمه الثالث «الليل الأخير»، ومن ناحية، ركز النصفي على الانهيار العصبي للفتاة المخطوفة في «الصفقة»، وعلى كراهية المرأة المساكة وراء عقدتها الإجرامية الزمنة من الرجال في «لعبة النساء». هذه الأفلام لم تستند إلى أية معالجة متقلبة فكرياً، إنما ومع الأخط بالاعتبار شكلها الفكري المستعار من الدراما الأوروبية ومعالجة الفرد في

الوسط البورجوازي، كما صور سينمائيو الغرب، فقد حصرت النقاش في أجوائها دون النيل من محاولاتها المكشوفة لمسح الأكنش من نوع «ماكس المجنون» (Mad Max) وسائر الأشرطة المستور.

دور المخرج كبير من هذه الناحية، فهو يبنى العلامة الوحيدة على سينمائية الفيلم اللباني بوجود المنتج الدخيل على المهنة، والممثل المستورد من قطاع التلفزيون، المثل المهورس بأحلام النجومية، والمثلة القاذ حديثاً والتي تحمل من رعبها فوزها في مسابقات ملكات الجمال.

من هذا المطلق، حاول رفيق حجار التمييز بتجربته اعتماد على ماخذه التسجيل وتبني نظرية التوفيق بين عناصر الإنتاج التقليدي، وأفكار المخرج الطليعي. تجربة «الملجأ» الأولى لم تكن كافية لاستصدار الحكم الفاطم على مدى تأسيس حجار لتسرع واتجاه بقصدى به في السينما، نظراً لانعكاس سلبات الإنتاج على نتيجة العمل الذي تلطى بدوره خلف الالتزام بالواقعية - التسجيلية، والتي فشلت في تغطية ثغرات البناء الروائي على خط درامي ينسجم وتطلعات المخرج إلى وحدة المكان والزمن، زمن الحرب لديه. لذلك كان رفيق حجار بحاجة إلى ظهور عمل ثان من توقيعه قبل إطلاق الحكم الفاطم على مساره المهني ومدى جدواه.

فمنها انتفت الأراء على رفض تجربته الأولى، أثبت حجار في سنة ١٩٨١، سنة «الملجأ»، أن الحل الفني قد يفهم من التوافق بين ما هو تقليدي وما هو طليعي، وعلى هذا الأساس بقيت تجربته - بعد مظاهر الفصل الذريع الذي مني به فيلما رضا مير «بليل من لبنان» والأخوين مروان وغدي الرحباتي «آخر الصيف» - صلة الوصل بين تيارين متناقضين روحاً وشكلاً، تيار السينما التي يقدمها يوسف شرف الدين وسهير الفعصني، وتيار السينما الأنثوية من أوساط المثقفين والتي اقتصرت في ١٩٨١ - ١٩٨٢ على تجربتي برهان علوية «بيروت اللقاء» ومارون بغداددي «حروب صغيرة»، وعليه فإن سينما رفيق حجار تعيش صراعين، ما لم نقل

هاجين، فمن جهة تلف نبالة أعلام النخعي وشرف الدين لاخترافي الحاجز الجماهيري، ومن جهة ثانية تجد نفسها في أزمة انتهاء ثقافي، وأزمة إثبات رصانة ترجمتها في معالجة قضاياها، لا سيما وأنها تبحث عن جلورها في منشا «السبيل البديلة» السياسية، بينما حاول كل من برهان علوية ومارون بغدادي إظهار عمله السينمائي الجديد وكأنه تقدم من زمن آخر غير سياسي، لا يدل من زمن يناقض سيرة التجربة السياسية السابقة لكل مخرج.

عندما أعطى «بيروت اللقاء»، شدد برهان علوية على أن فهم الفيلم يجب أن يأتي من خارج زمن الحرب، وكذلك الملح مارون بغدادي إلى لا حرية عمله في «حروب صغيرة». كل مخرج يختار النموذج الإنسانية للتسوية بحكم وجودها في سوق الطائفة أو سوق الحرب، ومن هنا الاختلاف في تفهم الراي العام لدى جبهة المخرجين في الانتهاء إلى «الزمن الآخر». برهان علوية اقترض، انطلاقاً من سيناريو لأحد يهوسون، وجود علاقة، كانت تشكل الحاجز الثقافي في وقتها، بين صديقين من طائفتين مختلفتين. أستاذ شحي مهجر ومقيم في بيروت، وقتلة مسيحية من الأشرية. الاثنان يحاولان الالتقاء مجدداً بعد فتح معابر بيروت وعودة الاتصالات الحثيئة، غير أن الحدود بينهما تبقى أكبر من صبر إذ تحول عجلة السير، كدلالة من دلالات المرحلة السياسية، دون لقاءهما في الموعد المقرر، وعندئذ يحاولان مخاطبة بعضهما عبر الأشرطة المسجلة على أن تسلم الأشرطة عند باب المطار قبل هجرة الفتاة إلى أميركا. اللقاء لا يتم ويظل في النهاية وكأنه صانع علاقاتياً عن الرجل لكأنما الزمن هو المسؤول ثانية عن استحالة اللقاء.

فيلم برهان علوية لم يسد من فرصة عرضه في صالة تجارية، وظلت معرفة اللبنانيين به مقصورة على الصحافيين والثقافيين والسينمائيين الذين شاهدوه في عروض خاصة، بعكس فيلم مارون بغدادي الذي التقى

بجمهوره المتنوع ولم يجن الإيرادات الكافية لتغطية كلفة إنتاجه التي قبل أنها تعدت المليون ونصف المليون ليرة. لقد وا. الفيلم موفقاً مشابهاً للفني واجهه وبيروت اللقاء، حيث غاب الإجماع العام وتفاوتت الآراء بشأن كل عمل، ودار النقاش من جديد حول كيفية التعامل مع الحرب والمكان والشخصيات.

في نظر قطاع من المثقفين، بدأت الحرب لعبة لاستعراض عابث في «حروب صغيرة»، لأن المخرج إنطلق من ثلاث شخصيات محورية: الفتاة البورجوازية - السبعة عملاً - والشاب الحامل لجذوره الانتاعية، والمصور الصحافي الهائم في هذيان الحرب والعنف والتدليس المستشري في المدينة عبر المظاهر المسلحة وشبكات التهريب. البتة الجذابة تمثل آخر ما تبقى في بيروت من شرائح بورجوازية عاجزة عن حسم قرارها في البقاء أو الرحيل، والشاب الانتاعي يحمل عبء الوراثة التقليدية التي تركها أبوه وهي تلزمه بالخلافة وقيادة زعامة والده الذي يلف الضموض حادثة اختطافه: هل ما يزال حياً أم أنه ميت وأن موته يفتح صفحة أخرى من الحرب التي لا تعرف نهاية؟

المصور الصحافي هو المدينة: بيروت الفوضى، وبيروت المغامرة القتالة. تنلغي فيها كل الشخصيات وتفضل الصورة فيها على وجه الفتاة البورجوازية التي غرم الأعزرون بها بتلبية رغبتها في تنفيذ عملية خطف مأساوية دارت رحاها وسط خراب الأسواق التجارية. في نهاية الفيلم، يحاول مارون بغدادي إعطاء رؤية هادئة عن الحرب، فكل الشخصيات - رط في اللعبة، واللعبة نوع من المغامرة. مغامرة قاتلة محزنة.

إن مجرد إنتاج بيروت اللقاء و«حروب صغيرة»، كان، مع اقتراب نهاية ١٩٨٢ م، كاتياً للإعلان عن «سبنا أخرى»، جرى التخطيط لها مسبقاً، منذ أن أخذت الشرطة التجارية في التراكم. مارون بغدادي وبرهان علوية كانا موضع مراعاة وعناية. مراعاة من قبل مثقفين مختلفي

الأهواء على تيار سينمائي جلد ومجند، ومعاربة من أغلبية العاملين في الوسط المحلي الذين رأوا في تجربة المخرجين ومن لف لفها، ما يقتض من صفاء اللون اللبناني للتجربة. فالتجربة إلى عناصر تقنية أجنبية والاستغناء عن الحيلرات المحلية والعمل بموازنتات أوروبية وأميركية والتوجه إلى مهرجانات عالمية ونقاد عالميين، واختيار وجوه فنية جديدة بحثاً عن مواضيع جديدة... فرض على هذه السينما الأخرى، أن تحمل شكلاً جديداً بكل معنى الكلمة، أي بمعنى أن تكون سينما مختلفة قلباً وقالباً، فكان السؤال البديهي، هل تنف هذه السينما حجر عثرة في تطور الصناعة المتطلعة من أسس وإمكانيات ومقومات وعناصر محلية؟ إن مجرد إنجاز الفيلمين المذكورين وتغذيتهما وتوليفهما على يد فنيين أوروبيين كان دلالة واضحة على الحاجة، حاجة السينمائي اللبناني إلى سد الثغرات المتعددة التي تميز تقدم الصناعة ولو من ناحية الشكل، بغض النظر عن عمق المشاكل الأخرى بدءاً من كتابة السيناريو وانتهاء بفضائها التمثيل وتركيب الشخصيات والأحداث، المطابق لتركيب المشهد تلو الآخر.

وهكذا، فبعد أن قدم كل من برهان علوية وسارون بشداني فيلمه، سنة ١٩٨٢، في مهرجاني «برلين» و«كان»، إنتظر المدهد ظهور الفيلم المختلف، وكان من استبق النتائج وتوقع سقوط الفيلمين في الانتحان التجاري والجمهوري، وقد حدث ذلك بالفعل، فعلى الرغم من التأجيل المتواصل لمرص «بيروت اللقاء»، فإن بقاء هذا الفيلم أسير عليه كان بمثابة ضربة غنية لمخرجه، وأن نجاح - إذا جاز استعمال هذا التعبير - وحروب صغيرة، ظل في مطلق الأحوال دون الأسال المعقونة عليه بالمقارنة مع الترحيب النقدي والحملة الدعائية الواسعة التي وفرت له سبل الزواج ضمن أفضل الشروط.

لهذه الحية المزدوجة، نسبة إلى برهان علوية وسارون بشداني، أسباب لا تحصر فيها كان الألام حياً قوياً. فنياً يخص «بيروت اللقاء»، تبقى

الأسباب متروكة لمشكلة العرض والتوزيع المزمعة، حيث لم يحسم المورع مكان وموعد العرض بشكل نهائي في بيروت، علماً أن الفيلم في حال عرضه سوف يقود إلى تحليل آخر لاحتمالات النجاح والفشل في امتداد شبكات التذاكر.

وفيما يخص وحروب صغيرة، يبدأ تحليل السقطة التجارية من تحديد موعد العرض ذاته. الفيلم عرض في نهاية شهر كانون الثاني ١٩٨٣ على شاشات بيروت والضواحي في هذا التاريخ، لم يكن الجمهور مستعداً لسماع أو استعادة رؤيته خرب يرغب في سياتها وطى صفحتها في وقت كان يشهد عودة السلطة وانحسار المظاهر المسلحة، إلى حين.

ونجاح فيلم من هذا النوع يقتضي إعجاباً شاملاً به، وهذا ما لم يحدث أمام جمهور خففت له الحرب تأويلات عدة، وبالمطيع فإن إشارة موضوع الحرب يعني إثارة نقاوت في الآراء على صعيد المثقفين من جهة، وعلى صعيد الجمهور العريض (الذي يحسم وحده الشكل الأخير للنتيجة التجارية) من جهة ثانية. فإذا إنطلق الرائي من مادة الفيلم نفسه بحثاً عن الجواب السيمائية التي أدت إلى وعزعة علاقة العارض بالملقي، يمكن الوقوف أولاً عند المشقة التي اعترضت المنفرج في ربط تسلسل الفيلم بإيقاع مشهد المطاردة الطويلة التي تظهر من خلالها الشخصيات بشكل مفاجئ. في النهاية.

الأهم من ذلك، اختلاف رؤية الجمهور للفيلم بين شعري العاصمة، الشرقي والغربي. فالمشاهد يفهم أن أحداث الفيلم تدور في بيروت الغربية، وعليه كان التمثل العام من تصوير الفوضى المسلحة في منطقة معينة، ومن دوران أحداث الفيلم حول أبطال وشخصيات تنتمي إلى منطقة دون أخرى.

وحال مارون بقدادي لا تختلف عن حال فيلمه بالحكم على تجاربه السياسية والسيماية السابقة. فإعلان برامته من المرحلة التسجيلية والأفلام

المحقة لصالح أحزاب الحركة الوطنية، لم يكن كافياً لتحديد موقعه التقالي الجديد. فبين تصوير موضوع عن الحرب، وتصوير فيلم يطلب من خلاله مارون بغدادى إعتباره كسينمائى لا غير، جاءت ردة الفعل على العمل فى خط معاكس للرغبة فى محاربة السينما كفن مع الاحتفاظ بموقع له مكانه فى الحركة الثقافية العامة.

أما كيف أثر ذلك على مسار العمل السينمائى فى موجة الثمانينات الجديدة، فذلك وجهان، مهني وفكري، المهني متعلق بحرفة الإنتاج، والفكري يحمل صفة سياسية - ثقافية من شأنها أن تلعب دوراً بارزاً فى تحريك وإثارة الجديد من المشاريع السينمائية، فى السنوات الثلاث المقبلة (١٩٨٣ - ١٩٨٥).

ولعل الجانبين المهني والفكري يلتقيان فى العودة إلى الكلام على اقتران مسيرة السينما بتطور الصناعة من المقومات المتوفرة عملياً. وهذا يعني أن كل تغيير وتصحيح لن يطرأ على مسار الفيلم اللبناني من خارج النظام السائد. فالمطلوب هو تواصل الإنتاج، والتواصل مرتبط بالتراكم الكمي الذي يسمح بالخروج سنوياً بمعدل إنتاج، يتيح فتح مجال لتجارب أخرى ومغايرة تستطيع أن تتولد من وقت لآخر بحكم توفر السيولة المالية، ونشوء الجمهور المواظب فعلاً على متابعة الإنتاج الوطني.

تحت راية الإنتاج المشترك، يمكن تمييز حجم المساعدة التي يختلف استغلال المخرج اللبناني لها، عن طريقة إعتناك لها كوسيلة تمكنه من تحسين نوعية فيلمه، فهذا يقتضي اللجوء إلى عالمية المتطلبات التي تنجح في تحديد الفيلم كعمل من شأنه إتاحة الفرصة أمام مخرجه للعمل بإمكانات أفضل، وربما في مكان أفضل يتيحه ويساعده على تأكيد حضوره كسينمائي من العالم، لكن مقابل ذلك وعلى صعيد المردود الجماهيري لهذا الامتياز المشترك بجدارة المجهود الفردي، تبقى هوية الصناعة التي يمثلها السينمائي مسألة مهمة وثانوية الأهمية إزاء هويته الفنية - الشخصية. والصناعة السينمائية.

الليانية مثلها مثل نظيرتها العربية التي وإن قامت على أموال وفيرة، تعيش في ظل معطيات كهذه، أزمة وجودها وفاعلية إنتاجها رصيدها هو الفرد، طاقة الفرد وموهبته، لكن عندما تفكر في تصوير نفسها عبر اللجوء إلى اليد العاملة وأصوات الحرفة الأجنبية المتقدمة، فكل ما تستطيع فعله عندئذ لا يتعدى النجاح في تقديم السلعة الجيدة فيما يبقى وضعها كصناعة مهددة ومرهون باستمرارية تعاملها مع اليد الأجنبية.

مثل مدن النفط العربية، تعيش صناعة هذا النوع من التحارب البعثانية أزمة المستقبل. مدن تنتج النفط وتعود بالفائض من الأموال إلى خزائن الدول والممالك العربية، لكنها مدن أميركية أو أوروبية معزولة عن كافة النظم التي تسير شؤون الدول في باقي مجالات الصناعة والتنمية لا مفر من بارتالية الغرب في وضع كهذا وحتى لو قبض للإنتاج المشترك أن يسجل حضوره هنا في إطار طبيعي للغاية، فذلك لا يتم بسهولة وسرعة قد يتطرق الإنتاج المشترك، رسمياً، من الاتفاق على ضرورة التعاون التقني بين دولتين أو أكثر، لكن ضمن هذه الصيغة، يستحيل التفكير في حصول مثل هذا الإنتاج، ما لم تستند كل دولة إلى خلفية التجربة البعثانية التي توصلت إليها، وكوت لديها بعض الخبرات المفيدة. أهمية الإنتاج المشترك هي في أهمية الإضافة التي يمثّلها كل طرف منتج والتي نصب في قالب العمل - الموضوع، حيث تلغى أحداث ومراحل تعكس أهم المشترك بين أطراف الإنتاج، والذي حصل بالنسبة لكل من برهان علوية ومارون بغدادي أن جزءاً من مأساة بيروت اللغواء كان - الفيلم بحسبة لبنانية تونسية بلجيكية في أن واحد، أما أحروب صغيرة، فيحمل جنسية منتج اللبناني مارون بغدادي، غير أن تنفيذ الفيلم على يد مصور أميركي ومونتيرة فرنسية وفي استوديو باريسي يعيد طرح المشكلة من أساسها: هل يكفي المال والفكرة للوصول إلى صناعة وطنية أم تبقى هوية الصناعة الفعلية هوية متفخها؟ الأكيد، بل المطلوب هو استحقاق الهوية في التنفيذ، وإلا فصعد هذه الصناعة لن يكون أحسن حالاً من مجد مدن النفط العربية وضع

مهدد في أية لحظة ومستقبل لا يحمل أي استقرار دائم.

إن علاقة مارون بغدادي وبرهان علوية بوضع السينا المحلية، هي جزء من أزمة عالمية يمشيها المخرجون الشباب، وخاصة أولئك الذين يحملون أفكاراً وطموحات لا تسمحها الامكانيات المتوفرة في بلادهم. ليس ثمة من مجال لمقارنة سينا بغدادي أو علوية بسينا فيم لتندرز الألماني، لكن في سبيل تقريب الأمثلة، فوضع السينا في لبنان يشبه السينا الألمانية التي تعاني من نزول أفضل أسواقها هرجيها على أفلام أميركية أو فرنسية الإنتاج.

لذلك يبدو صحيحاً القول أن ظهور «بيروت اللغاء» و«حروب صغيرة» كان مطلوباً للفت الأنظار إلى وجود «سينا أخرى» لكن مشكلة هذه السينا ظلت قائمة بمعجزها عن التواصل والاندماج في حركة غنية من شأنها التأسيس لقيم سينا تدعى لبنانية، فهي من خارج السائد لكنها أيضاً من خارج الانتماء إلى صناعة تمثل أصلها كما تمثل أفلامها أصل الأفكار النابعة من أرضها.

هكذا تتردد المشكلة إلى جحرها، ويبدو حدوث التغيير مستحيلاً ما لم يأت من قلب الصناعة السائدة ولو تمت عملية مقارنة بسيطة بين نوع (دون الحديث عن النوعية طبعاً) السينا التي يكافح من أجلها فريق بغدادي وعلوية، ونوع السينا التي يلتزمها فريق القصصي وشرف الدين، فإن مصير الإنتاج اللبناني يقترون أكثر بمصير السينا التجارية. هذه السينا وبحكم خسارة الإنتاج فيها، وسرعة اختتامها لفرص العرض التجاري، وما يتيح من تراكم في أعمال المخرجين، تستطيع فرض الخط الذي يميز موقعها ومسيرتها داخل الوسط الفني. أما السينا الأخرى فهي تعاني من قلة الإنتاج وتقطعه وغيباب الجهة الرسمية المسؤولة عن رعايتها وصون مصالحها، ونتيجة لذلك لا تستطيع كسب معركة السوق الداخلية طالما أنها تقف بوجه

قطاع خاص^(١) يمتلك أدوات الإنتاج والعرض والتوزيع، أي ما يكفل له الوصول والاتصال سريعاً بالجمهور العريض، ويكفي مثلاً أن يوسع مخرج كيوسف شرف الدين أن ينتج ثلاثة أفلام في السنة، بينما يضطر مخرج من نوع برهان علوية، إلى صرف خمس سنوات وأكثر على فيلم لن يجد طريقه إلى صالة العرض قبل سنوات وسنوات. من هنا يتراعى عملياً أن الحديث عن «السبب اللبني» هو حديث عن سببنا محددة قياساً على العرض والتوزيع المحليين، أي الجانب الذي يخطئ، في تقييم أهميته وفاعليته أبناء نظرية الفيلم الجاد، فصناعة فيلم غير تجاري لا تكفي أن تكون هكذا من حيث المبدأ دون التفكير في أهمية السوق وكيفية اختراقه. التجارة وافد أساسي للصناعة، وحتى الفيلم التجاري الذي لا تعرضه أية مشاكل في عملية عرضه وتسويقه، هو فيلم قابل للوضع، في أية لحظة، في شرك التجارة التي لا بد وأن تتطلب استيعاباً جيداً لعلاقة الكم بالنوعية، وضرورة دراسة تفضيلات السوق والتراوح في اتجاهات الجمهور وفوقه العام، وللشئ على ذلك تكفي مقارنة التراوح بين إيرادات فيلم وآخر، كلاهما من توقيع نفس المخرج. سمير النصيفي، مثلاً، وعلى الرغم من مثابرتة على النوع البوليسي، لم يحقق في «لعبة النساء» الذي جرى عرضه في نهاية العام ١٩٨٢، النجاح الذي حققه سنة ١٩٨١ في «المضامرون» أو «نساء في عطره». كذلك يوسف شرف الدين، في العام ١٩٨٢، لم يخالفه الحظ في «الليل الأخير»، كما خالفه في «تنزة الموت» الذي عرضه في أشهر العام الأخيرة. إذن، الميزان التجاري معرض للخلل في حالة كل مخرج، والذي يشفع للجميع ويساهم في المحافظة على توازن الإنتاج هو أنه في الوقت الذي يتواصل فيه الإنتاج وسقط فيلم مقابل صعود آخر، قلعة فرصة ممكنة للتصوير. نجاح سمير النصيفي يعوض عن فشل يوسف شرف الدين والعكس صحيح، وهذا غير متوفر بالنسبة إلى برهان علوية ومارون

(١) وهي أبحاث قطاع خاص

بفدادي، نظراً لصعوبة توفير معاصر وموارد الإنتاج، فضلاً عن التباعد القائم بين كل تجربة يقدم عليها المخرج، وتتفصل عن تجربة المخرج الآخر أو التجربة الأخرى لنفس المخرج بسنوات عدة، فبين «كفر قاسم» و«بيروت اللقاء» فارق سبع سنوات، وبين «بيروت يا بيروت» و«حروب صغيرة» ست سنوات ونصف تقريباً، وبين «بيروت اللقاء» و«حروب صغيرة» مسافة غير محسوسة من السنين تبعاً لمشاكل العرض والتوزيع المحلية التي يواجهها كلا الفيلمين، ومع الأخذ بعين الاعتبار أن أشرطة الفسيفي وشرف الدين لم تقع في أي يوم من الأيام أسيرة عليها^(١)، فحقيقة تعويض شريط هذا المخرج أو ذلك عن فشل أو نجاح شريط المخرج الآخر، هي أحياناً حقيقة التعويض عن خسارة وبيع منتج واحد بتول تمويل أنلام المخرجين معاً، مما يتيح لهذا المنتج الاستمرار في توليف أسواق، غير عالي إلا باحتمالات مواجهته للخسارة، التي تتخذ أحد هذين الشكلين: الطرف الأمي، أو طرف العرض والتوزيع، الناجم عن بطل عيت في تسير عملية بيع واستثمار الحقوق.

وفي كل الأحوال، لا مفر من وجود تيار تم الاصطلاح على تسميته بالسائد، وبالتالي فإن أي فوز ساحق هو اختراق مصطلحات هذا التيار في السوق، ومع استحالة تحقيق الاختراق من خارج بنية هذه السوق في وقت سريع، فالإنجاز الكبير هو حدوث هذا الاختراق من داخل البنية السائدة، كما جرى في مصر الثمانينات مع ظهور الجيل الجديد من المخرجين، محمد خان، خيرى بشارة، عاطف الطيب، علي عبد الحائق، داود عبد السيد، ملحت السباعي ومن شابههم.

وهنا تبرز أهمية المعرفة إلى ما آلت إليه نتيجة العمل «الثاني» المنتظر من وظيف حجار، كونه المخرج اللبناني الوحيد الذي حاول البدء بشكل غير

(١) في الواقع واجهت أشرطة من هذا النوع أزمة البقاء في القطب في السنين اللاحقة ولكن لأسباب موضوعية نذكرها في الفصل التالي.

«الملجأ»، أي بعد تجربة العمل على إمكانية تقديم المحاولة المحلصة لتوجهاتها الفنية من خلال تكاتف العناصر التقليدية - الجادة (متج تجاري، هجوم شعبيون...)، قارب العام ١٩٨٢ نهاية محملاً بتجربة حجار الجديدة «الانفجار» التي استندت إلى سيناريوهات على فكرة معالجة مسألة الزواج بين الطوائف، عبر الرجوع إلى مرحلة النضال القبطي ومظاهر الحركات الطلابية الجامعية التي شهدتها بيروت عام ١٩٧٥، وكانت نهاية الفيلم - والأحرى عنوانه - إشارة إلى «الانفجار» الواسع الذي بدأ في ربيع ١٩٧٥، بعد انقضاء عهد الصراعات الطلابية والقمع السطوي.

النتيجة تجلّت في إحراز «الانفجار» لأعلى نسبة من الإيرادات بشهدها الإنتاج اللبناني طيلة السنوات الثلاث: ١٩٨١، ١٩٨٢، ١٩٨٣ من الناحية التجارية حقق الفيلم مراده، ومن ناحية الإخلاص للمنطلقات الفنية الجادة، بدت تنازلات رفيق حجار المهنة أكبر مما يمكن أن يعرض عن ضعف السيناريو، أو حاجة الفيلم إلى مستوى أعلى من النضوج الفكري والسياسي الذي تم من خلاله التعاطي مع فترة ما قبل الحرب، ويكفي للمشال هنا اضطرار المخرج إلى تغيير نهايته، بما يتلاءم مع دعوة التيار السبعيني السائد إلى توحيد الجمهور كافة معاً بعبادة وغير ملتزمة بالحرب، بدلاً من أن تصور النهاية استحالة لقاء الحبيب - المسلم والمسيحية - في ساحة المتحف، بفعل الحرب والعنف، جعل المخرج نهايته مغلقة على لقاء الحبيب، الأمر الذي أطاح ببعض واقعية الطرح التي حاول الفيلم الارتفاع.

ورغم ذلك حمل رواج «الانفجار» مؤشرات سياسية شعبية من جهة تواؤم الطرح السياسي مع العرض التجاري وهنا بالذات الوجه السياسي - الثقافي من الحديث السالف الذكر عن مسار العمل السبعيني - فقد اكتسب عاطفة جمهور بيروت الغربية بارتكازه إلى شخصية الصحافي التقدمي المناصر

للحقوق الشعبية، والتناقص للقمع والمناضل من أجل الديمقراطية. صرخته عبرت عن صرخة الاحتجاج التي كان يحتاج إليها الجمهور اليهودي في وقت إحسائه بالعزلة وغيب القرى التي تمثلت سياسياً، بمعنى أن عرض «الانفجار» كفيلم سياسي يمكن أن يفهم سياسياً أكثر من حيناً، أن في مرحلة نلت الغزو الاسرائيلي مباشرة، حيث اتحضر نشاط أحزاب الحركة الوطنية ليبدأ صعود حزب الكتائب إلى السلطة. من هذا المنظور، كان لا بد أن يطرأ تغيير على النظرة العامة إلى الدولة ودورها الذي لم يعد مقتضياً، ولم يعد حلم غالبية الناس بعد خروج المقاومة الفلسطينية وقوات الردع العربية وتثبيت سلطة الجيش اللبناني في بيروت. كان ذلك كافياً إلى حد ما، لإيضاح التفاتت بين إرادات الأنلام القديمة في أواخر العام ١٩٨٢: «سعود مع الحب» لسيف الدين شوكيت، «قفزة الموت» ليوسف شرف الدين، «الانفجار» لرفيق حجار و«لعبة النساء» لسير الغصيني.

بين الأفلام الأربعة، برز «الانفجار» في قائمة الأفلام الأكثر إقبالاً للجنة، وتراجع بنسبة قليلة فيلم الأكنس المقترون اسماً بسينا الشرعية والدولة - «قفزة الموت» - لتراجع أكثر من ذلك الفيلم العاطفي «سعود مع الحب» الذي لم تتصافر من أجله عناصر التجارب الجماهيرية مع شكله العائد إلى مفاهيم السينما الميلودرامية البائسة مثلما كان مصير الفيلم البوليسي «لعبة النساء» المستوحى من موجة السينما البوليسية الصغيرة بشكلها المعهود في إيطاليا وفرنسا الستينات.

ومعها يمكن من أمر فالسينا التي خرج منها «الانفجار» ظهرت بين نهاية وبداية مرحلتين سياسيتين مختلفتين. أثبت من خلالها الفيلم، إنذاع الجمهور أكثر إلى ما يقوي مشاركته، وانتهت إلى زمن الحرب، وعليه، كان طبعاً أن يرى السينمائيون بداية المرحلة السياسية التالية للاحتجاج الاسرائيلي، بداية مرحلة إنتاجية جديدة، تدخلت فيها شق العناصر التي تمت إلى أزمة الوطن والثقافة، سواء أكانت قديمة أو مستجدة منذ ربيع العام ١٩٧٥.

الفصل السادس

طوانفة المرحلة

فائزة العروض السينمائية اللبنانية لعام ١٩٨٣ كان «حروب صغيرة» لمارون بقداوي، الذي أطلق في نهاية كانون الثاني على شاشات الحمراء وجوئيه فيها ظلت عملية عرض «بيروت اللقاء» لبرهان علوية متعثرة.

العودة إلى هذين القلمين تكتسب أهميتها من محاولة الوقوف على المؤثرات السينمائية التي نمت عن مدى انتهاء الجمهور إلى زمن الحرب، وطه، وكذلك ترويض السينمائي في توازنات ومعادلات الحرب. في «سوجة الإنتاج الجديدة قامت كلها بفضل الحرب أو كردة فعل، أنا شخصية، وأحياناً عامة، نابعة من شكلها المباشر أو غير المباشر، لكن طالما أن الشكل الذي تعامل معه برهان علوية، مارون بقداوي وإلى حد ما رفيق حجار، حل المعنى والمذلولات الجادة أكثر من سائر الأشكال، فأنلامهم كانت الفرائض الأولى على الوجه القمعي من علاقة السينما بالحرب وعلاقة الجمهور بسينما الحرب. هؤلاء المخرجون أرادوا التفرد بأعمالهم لنأتي بمناية شهادات، كل شهادة لها مرحلتها الخاصة، وجميع المراحل تحاول أن تعكس تطور القضية اللبنانية والحرب، من قبل أن تندلع الحرب حتى، أي من أوائل السبعينات إلى أوائل الثمانينات رفيق حجار بدأ، في محاولته التخلص من التوتر في واقع الحرب، وكأنه أت من زمن العمل اليساري الوطني أيام كان مفهوم الالتزام مرتبطاً بفعل المظاهرات، وبرهان علوية اختار

بعد فترة الاغتراب والتي الطوي، الاطلاع على زمن الحرب ذاته، وقع على قصة المهجر الجنوبي المقيم في بيروت - المدينة - الفسحة وربطها بقصة اللقاء المستحيل بين هذا المهجر الشيعي وصديقته المسحية المقيمة في الشطر الشرقي من العاصمة والتي تتأهب بدورها لحيار الهجرة، هجرة أخرى إلى أميركا.

ومارون بغدادي وقع على ملهج معاشة في بيروت وتميش في آن معاً واقع التنقل وخيار الهجرة القائم والدائم أبداً. هناك نُزماً من العائلة البيروانية التي رحل معظم أفرادها إلى الخارج وحبيها طلال الذي يصعد إلى الجبل متخلياً عن بيروت إلى فراخ آية المفقود، وكذلك هناك المصور الصحافي نبيل والشخصيات الثانوية المحيطة به، والتي تتحدث إحداها عن حلم الهجرة إلى أميركا. باعتصار، هناك الوطن وصورة الهجرة والتنقل داخل الوطن وخارجه، فضلاً عن كون الشخصيات لبنانية بلحمها ودمها. صورة الهجرة لا تبدو حل هذا الموضوع في الانفجار لكن في فيلم رفيق حجار معلم المعلوم المثقلة من بيروت إلى الجبل فالجنوب.

يحل أن الواضح في هذه الأفلام - القرائن عوائده في الوقت الذي صور فيه المخرجون الثلاثة مواضيع لها علاقة بمسألة «الوطن» والإنسان اللبناني، سواء أكان هذا الإنسان متفقاً أو عاكساً من فئة الشباب والمسلحين وغيرهم، فقد رسموا صورة عن توزيع وتمزق طائفي في البنية الوطنية. فلا أحد عاجز عن ملاحظة مسحة ثريا في «حروب صغيرة» أو شعبة حيدر في «بيروت اللقاء»، وكذلك مسحة البطلة وإسلامية البطل في «الانفجار»... كل ذلك كان من العوامل الطارئة على الحرب التي أتاحت لها احتلال مركز الصدارة والقوة في مرحلة الاجتياح الاسرائيلي وما تلاها.

ومع بقاء «بيروت اللقاء» في حلبة، ورفض «حروب صغيرة» في منطقتي بيروت الشرقية والغربية، بدأ طيفان نجاح «الانفجار» في بيروت الغربية على نجاحه في بيروت الشرقية بمثابة نوع جديد من الانقسام المناطقي

على الفيلم اللبناني، خصوصاً وأن عرض الانفجاره ترافق مع المستجدات السياسية التي أمردها الاجتياح الاسرائيلي. شعور عام بخيبة الأمل في المطلق التي منسحب ماثلة للحكم المستقر السلطة (الوقت) في العاصمة، والكثافة الخلافات السياسية والطائفية العميقة مع بدء العمل بهذا المعنى كان توقيت عرض الانفجاره (لا شعورياً) متلازم التوقيت الفعلي لبدء مرحلة الصراع اللبناني - اللبناني في مسار الحرب، الخفيفة، بضمح فيلم رقيق حوار في مضمونه إلى تصوير أشكال من العفوية والخلاف اللبناني - اللبناني، أكثر من غيره من الأفلام. أبقت الحرب والصراعات كمفكرة كبرى وعلى مسافة من شخصيات تعيش الحرب على طريقتها

وربما حوار ١ - وحيد حائه حين تقدمت جماهيرية ١
على جماهيرية، الشرق، فقد حدثت حالات من هذا النوع بالنسبة للعموم الإنتاج المفروح في سوق الداخل، لكن المفارقة التي يجب أن نجل هي أنه لو أخذ المراقب فليلاً سولياً من الأفلام الداعية إلى استرداد دور السلطة الشرعية، وربط نجاحه بنجاح الانفجاره فالمراتب سلاحه بلا شك أن جمهوره المظفة والذي دفعته لحرته الخالية من سوء الممارسات المسلحة ومن الأحزاب والتنظيمات والحركات وتنوع جنسيتها وأعلامها، إلى التعبير عن حرمانه من العيش في حماية القوى النظامية، إلى الثغرات على أي فيلم يحمل علم الدولة اللبنانية المفقودة، واعتبار هذا الفيلم بمثابة دليل آخر على الاستمرارية اللبنانية في الوجود والإنتاج. سلاحه المراقب بلا شك أن جمهور هذه المظفة عاد إلى التصديق لفيلم بعيد طرح مشكلة الحرب كما بدت من أساسها عفائية، طائفية، وضبة. وكأنما الناس في ردة فعلهم غير المباشرة وفي وقت بداية الصراع اللبناني - اللبناني، أرادوا الرجوع إلى المرحلة التي مرر أساب قيام الحرب، سنة ١٩٧٥، فهي الانفجاره صور عدة عن السلطة القمعية، مصادرة ١، معاداة الديمقراطية وحرية ١ صور عن

القوى الفاشية والوطنية ومراكز القوى المدنية والقرى الطامعة للسلطة. هذه الأشياء تفتح بمجرد الاحساس بها باب البحث في ملف أزمة الوطن بعد خروج المقاومة الفلسطينية وقوات الردع العربية من بيروت، وبشكل يوحى وكان المرحلة المقبلة هي مرحلة ترتيب البيت اللبناني. لذلك كان ظهور الدولة حل شكلها القوي، منذ أواخر ١٩٨٢ ومطلع ١٩٨٣، إشارة سريعة إلى انتهاء مرحلة أفلام الدولة، التي لم تعد، مثلك وصاحداً، تعثر على مسوغ يمكن من خلاله أن تتحرك في اتجاهها الجماهيري العريض.

إنها بداية الأزمة الفعلية لكل ما تم الاصطلاح على تسميته بالفيلم البوليسي والتجاري والتقليدي، أي أنها بداية النهاية لموجة ساهمت في إثارة الجدل حول السينما الجديدة، كما أعلنت عن نفسها في سياق الحرب، ولعل السؤال المضر هنا هو: هل رجوع الدولة إلى الساحة كقيل بإنهاء الحرب، وإذا كان الأمر كذلك فعلاً فهل يعني حضور الدولة احتضار الموجة السينمائية الجديدة؟ ولعل السؤال الذي يجب أن يطرح حقيقة هو: هل تستطيع موجة الأفلام الجديدة أن تستوعب التغيرات الطارئة وتسهم في تقديم أفكار عن مواضيع تنهم بمعالجة ذبول الحرب؟ بالطبع، إن الأفلام التي قامت على مبدأ توحيد أذواق الجمهور التقسم والترويج عنه بدلاً من استشارة عداوته في الطرق إلى مواضيع مستمدة من لغة الحرب والقتال، لن يستطيع خرجوها التحول إلى اتجاه أكثر جدية، بأخذ حل عاتقه معالجة إرغازات الحرب ومشاكلها النفسية والاجتماعية. من هذا المنحى، لا مناص من الاعتراف بأزمة الموضوع الترفيهي الجديد الذي يبقى معزولاً عن التطورات السياسية الجارية على الأرض، من اجتياح إسرائيل وأزمة تأسيس السلطة وتركيزها بفضل الدعم السياسي والعسكري الذي أتت به القوات الاطلسية، متعددة الجنسيات الأمريكية، الفرنسية، الإيطالية والانكليزية.

فمع حرفة الدولة، إرتد الفيلم البوليسي من شكله الدعاوي إلى طابعه المقترون بنوع سينما العنف، وهذا النوع لا يجد صدى وسط جمهور

موجود بمرحلة مردهرة من السلام والرخاء

من هنا يمكن للمرء التوقع بأن معالجة نتائج الحرب هو أمر متروك لأصحاب المصالح الحادة أو لخطط إعلامية واسعة تتكفل الدولة بإنتاجها على سبيل الترويج للسلام، وقد وثق ذلك فضلاً عن أن بشكل سيء. فالدولة لم تعد بحاجة إلى السوق التجارية ومتجهاً ومخرجها حتى تعزز مشاعر العامة بضرورة الحاجة إليها، وقد وثق أيام الرئيس الراحل إلياس سركيس الذي كان يسمع مثلاً عن ظهور فيلم أبطاله أفراد الفرقة ١٦ وعنوانه «الفرقة» ليوسف شرف الدين، ومن ثم يطلب جلب نسخة عنه لحضوره شخصياً في القصر الجمهوري أيام الدولة المحرومة راحل وحل مكانها عهد أبدي فائق اهتمامه بتعزيز قدراته عبر إعلام مركزي موجه، ومن يراجع فترة النهوض بتأسيس فصائل الجيش من جديد وفترة الخطب الأولى التي كان يلقيها الرئيس أمين الجميل، لا بد وأن يلاحظ ارتفاع نسبة الأشرطة الدعائية الخاصة بالجيش والأشرطة التي رافقت رؤس الجمهورية في رحلاته الرسمية إلى الخارج، فضلاً عن خطبه الملقاة في مناسبات وطنية، وهي أشرطة جرى بثها على التلفزيون لكنها نفذت أحياناً بتقنية مميزة، إذ جاءت على يد مخرج سينمائي مثل مارون بغدادي، ومن يراجع بالتحديد الشريط الذي نفذ بغدادي - من دون أن يحمل اسمه - في مناسبة الاحتفال بعيد رأس السنة في ٣١ كانون الثاني ١٩٨٢، فلا بد وأن يلاحظ الجهد الريجوراني المبذول في مسح مناطق المحافظات اللبنانية التي يعرض أهلها مشاكلهم، وذلك تمهيداً لظهور رئيس الجمهورية في النهاية حيث يتحل هموم اللبنانيين وبني بموجبها كلمته الخطابية المتطورة في المناسبة

ذكر ذلك ضروري هنا لعدم انفصال هذا النوع من الأشرطة عن مسار الحركة اللبنانية والثقافية في لبنان الحرب، على الرغم من كون الأشرطة والمنفذ بتقنيات فيديو متواضعة جداً، أشرطة تلفزيونية، لا أكثر ولا أقل، ضاع تأثيرها في انقضاء حدثها وتطور الوضع السياسي يوماً بعد يوم

ولعمل أعم ما في هذا الأمر أن رئاسة الجمهورية، ومعها وزارة الإعلام، إدرات التعاون مع مخرج من رعب طليعي السجا، أي أن موقعها المتقدم في البلاد حتم عليها اختيار مخرج من النخبة، وهنا بالذات التباس دور الثقاف، فالمخرج مارون بقداني الذي عاش مسار الحرب من أوله وتفاعل معه بما يعكس طبيعة توجهه وسط التيارات السياسية المتضاربة، لم يجد نفسه في المرحلة الجديدة، كما كان في البداية متصمماً لتوجه أحزاب الحركة الوطنية، ومن ثم سر في مرحلة الحريات وانيار الحلم في الطهارة الثورية إلى أن تحول إلى موقعه الأخير كمستغف سلطة. هذه الاستجابات ليست عرضية وإنما هي من خلال ما تمكنه أفلام بقداني منذ ١٩٧٦، فمن «الجنوب بخير طعنونا عنكم» و«حمية إلى كمال جنبلط» و«كلنا للوطن» إلى «حروب صغيرة» فخطاب رئيس الجمهورية في عيد رأس السنة، وانتهاء بشرط التمييز «حرب على حرب» (عن الاقتصاد في لبنان) الذي لم يعرض أبداً بسبب اندلاع أحداث الجبل بين ١٩٨٣ و ١٩٨٤، كان نشاط المخرج يتعزز ويتكاثر ويتجدد لينعكس في تجربة بات بمقدورها أن تطرح نفسها للمناقشة بما تثيره من تضام، وقضية مارون بقداني لن تكون فريدة من نوعها، فالحرب اللبنانية - اللبنانية انخلفت أبعداً عظيمة منذ انتفاضة بيروت الأولى في تشرين الأول ١٩٨٣، وما تلاها من انسحاب إسرائيل في مناطق الجبل، حيث نشبت معارك ذات طابع حاسم كان من نتيجتها دخول البلاد في سلسلة الفرز الطائفي فحدثت انتفاضة ٦ شباط ١٩٨٤، وتوالى عمليات الفرز الطائفي ولم يعد من ثمة سلطة مركزية واحدة وقوية بل تعددت السلطات، وطبيعة الحال حصلت كل سلطة إلى استقطاب متفقيها، وبخاصة التخوين منهم، بما ألقى فزاعة الظاهرة التي قنع بها مارون بقداني.

ولعل الأخطر من ذلك هو أنه في مرحلة ما بعد ٦ شباط لم يجد بقداني المكان الذي كان يضاً بظله كمخرج ومتفكر مصوره الإنتاجي سلطة احتكرت صلاحية تمثيلها لثقات الشعب اللبناني كافة.

لمنع تمت هذه السلطة وانقسامها إلى : سفنات عاركة في بحر من
الطائفة، لا يقل أمام مارون
كل ما حققه من راح صحة الوقوع في شرك الطائفة

وهذه بالصبط حال باقي المحررين الذين استغفبتهم السلطات
الحديثة، التي جاء نورونها في عمليات الإنتاج السبعاني والعيدوي بمركلة
خيار سياسي محدّد بنحديده الطائفي، أي أنه يستع احتياط النفق ليس من
النية الثغافية محبب، بل من نية^١ ولا مانع من الموافقة على أي
متفق آخر قابل للتطبيق في ثقافة الطائفة السائدة

وما ساعد على بثورة طبيعة المرحلة الحديثة هذه، هو أن ظروف
الحرب المتضاعفة وأحوال عدم الاستقرار تعيق عمل القطاع الخاص في
الإنتاج خوفاً من المخاضرة المادية في حين تستطيع الطوائف المتحدرة مزاوله
نشاطها والتحرك بحرية أكبر، وهكذا منع غياب الدور النهي التقليدي
للمنتج السبعاني، يضطر المخرج إلى الفصول بأية فرصة عمل متاحة أمامه،
كما قد يجد في الأحداث المعينة الدائرة من حوله مثلاً فريداً لما يريد التعبير
عنه، ولما قد يعثره فاعلة من الفاعلات التي يؤمن بـ حقيقة

وإذا بجري التفرق إلى :
من الضروري أن يفهم^٢ من إلى مواضيع تتخذ إطاراً لها الناس،
والكائن ذوا ن الطائفي المعين، اتجاه مشرّوع يؤكدون انشغالهم
الشخصي من إهتمامهم إلى الطائفة التي يتسولون إليها، بل العكس،
والفنان - المثقف ليس منها طائفة، سة إلى نورونها في مشروع دعاوي،
هو في الحقيقة جزء من مشروع عام ومتعدد الوجوه يهدف إلى بش ذاً
الطوائف - الأقليات، من منظور الموقع الاقلوي الذي تحتله كل طائفة في
لبنان. إذا شئنا التسليم بمقولة وصف البلد كـ «متحد أقليات»

المهم في هذه المسألة أن شمة خارطة جديدة أخذت ملامحها ترسم في

الأقز. خارطة تسمى فيها كل منطقة إلى إعلنة خلق الكيان الثقافي والروحي الذي يرجع مصدره إلى التاريخ .

طوائفية المرحلة فرضت نفسها - ربما بعد طول تضييق لدورها في سنوات الحرب الأولى - على مختلف القطاعات، والصراع اللبناني - اللبناني في ١٩٨٣ - ١٩٨٤، اتخذ شكل المثلث الطائفي بين ثلاث قوى رئيسية إنطلقت من مبادئ الحوف والدفاع عن وجود وامتيازات طوائفها: المارونية على رأس الهرم السلطوي، والنزوية والشيعية على مستوى القاعدة البشرية الطامحة إلى تغيير النظام وإسقاطه .

وبما أن لديمورلجية النظام اللبناني قامت على أسس المارونية السياسية المتخلفة، إن لم تكن المنشئة للجسم المؤسسات والثقافي المتعارف على انتمائه إلى الهوية اللبنانية، فإن حسم الصراع العسكري لصالح الدروز والشيعية في ٦ شباط ١٩٨٤، خلق حالة من البحث عن البديل الطائفي الجديد (ولو المنزع) للكيان المتعارف على تسميته بلبنان، وصار التراث اللبناني عملية ملتبسة الأصول: من جهة، جبل لبنان، ومن جهة ثانية، لوت العملية التراثية، التي تبلورت ملامحها في واقع جديد ومفتت، إلى تقسيم الجبل اللبناني، إلى ثلاثة: جبل لبنان، جبل الدروز وجبل عامل. لذلك قد ينشأ الالتباس الاسمي الذي يطرح إشكالية «الوطن اللبناني»، والالتباس بجمهر الالتباس، وعملية تقسيم التراث هي نفي لوجود كخاصية أولية، ومنها تنجم إعادة النظر في القضايا الفرعية كتهيب الفولكلور الذي يزوال سياسته التاريخية المعاصرة تزول سياحة اللهجة المتعارف على كونها خصوصية أساسية من خصوصيات الوجود اللبناني، وعليه يصبح مسرحاً مهماً بمستوى المسرح الرجائي عملاً من أعمال الماضي .

فالفولكلور تمجزأ واللهجة تمجزأت ولعل الواقع (الرسمي) الذي يستعمل فيه الحلم بوجود الوطن كوطن يستوعب هذه التغيرات هو احتواء

البلد لسبع عشرة طائفة أخرى^(١) نجد من حقها، والحال هذه، الاستغلال
بكيان سياسي ثقافي ديني يتسجم وتطلعاتها للأمور الدنيا

وقد برز ذلك في الصراعات الهامشية التي نشبت في شمال البلاد على
سبيل المثال، إلا أن انحصار الصراع المحلي في رقعة طائفة عمادها الموارنة
من جهة، والدروز والشيعية من جهة أخرى، جعل عملية البحث عن البديل
الطائفي الجديد محصورة في هذا المثلث شبه المسيحي وشبه المسلم.

ثم إن التوافق بين أطراف المثلث المذكور بدا وكأنه الصيغة المقترحة
للوصول إلى نهاية الحرب لبنانياً ولكنه لم يبلغ احتمال افتتاح الصراع إلى
هالاً نهاية.

وفي استمرار الصراع وتأثر الحركة الشيعية بالمد الإسلامي، كما عرف
أوج إنشائه انتصار الثورة الإيرانية في نهاية السبعينات، وقعت هذه
الحركة على رأس القوى الباحثة عن صيغة الشكل الثقافي الملائم لوجودها،
مستفيدة من اتساع إيديولوجيا الثقافة المارونية والتغلق الطائفة الدروزية
على تعابيرها الثقافية.

ومما ساعد على تبلور هذه المعالم، تميز الواقع الشيعي بالقضايا الحزمية.
مشكلة المهجرين، الحرمان الاجتماعي والسياسي، قضية الجسور المارح
تحت الاحتلال الاسرائيلي والصيغة المثل لكيفية مشاركة الشيعة في السلطة
خلافاً لواقعهم التاريخي الذي مارسوا دورهم فيه كحركة معارضة وهادفة
إلى تصحيح المسار السياسي.

ربما لا يجوز استغراب تحول قطاع من المثقفين ونووطهم في الدعوة
الطائفية، ففي الوضع المشجد بقيت قضية المحرومين والمهجرين وأسس
والمتغلغلين من جذورهم، القضية الوحيدة التي تحوي من الأسباب الإنسانية

(١) نعدد أكثر من ذلك بالتأكيد مع عدم الانحياز شرعية طوائف مثل الاسماعيليه و
نكدا الصنها بالتعدد المتعارف عليه سياسياً وشمعياً

والاقتصاد والاجتماعية، ما يكفي لتحريكها، وإثارتها، على مختلف الصعد الثقافية والإعلامية.

جوهر الموضوع هو أن تحرك المثقفين تم تحت مظلة سياسية، هي في الوقت عينه طائفية طبقاً لموقعها ضمن خريطة موازين القوى المتحاربة.

ولا ريب في أن المسألة أوسع من «ثقافة شعبية» طارئة. فتحة فكرة متداولة ولا تخلو من الصحة، مفادها أن الحركة الجماهيرية العربية عاشت في الماضي انطلاق العمليات القتالية من أرض الجنوب، بما يعنيه من معاناة اجتماعية - إلى أن شهدت إنعزام أحلامها في سقوط الشعار الفلسطيني وخروج قوى المقاومة، فبقيت قضية الجنوب بطابعها اللبناني قضية مقدسة في ظل الاحتلال الاسرائيلي وولادة المقاومة ضد سنة ١٩٨٢، أي أن المقاومة «اللبنانية» شكلت البديل الأمل عن المقاومة «الفلسطينية»، والأمر ترائق طبعاً مع ظهور بؤابر التفكك على صعيد وحدة العمل الوطني الفلسطيني، والارتداد عن النظرة القومية الشاملة في مواجهة اسرائيل.

هكذا يمكن القول أن فترة الستينات والسبعينات التي حلت رموزاً وعلامات تاريخية معاصرة مثل هزيمة ١٩٦٧ وولادة الكفاح المسلح الفلسطيني والحرب الأردنية الفلسطينية ثم حرب تشرين ١٩٧٣ والحرب اللبنانية، ١٩٧٥، تراجعت معالمها في الثمانينات لتشهد انحسار المد القومي ليس عن لبنان فحسب وإنما عن عموم الساحة العربية التي نادت بالصلح مع إسرائيل وشهدت إبرام اتفاقيتي كابل وبيفد بين القاهرة وتل أبيب.

الثمانينات علامة بارزة على دخول العرب في عصر المحاور المسمومة وحروب الداعخل والصراعات الاقليمية المحلية. لذا، لبنان نموذج مصغر عن واقع عربي أخط في الثغرت، وشهد أحداثاً تصرف الانتباه عن التطلع إلى القضية القومية الكبرى... باسم هذه القضية، وما وقع لبنان بين نظريتي الحرف المسيحي والتبني الإسلامي سوى تعبير عن نجاح هاتين

العربيتين في التشكيك على ضرورة
أوسطي مقابل عرقه في حرب أهلية دا

ن أن الشفرتين أحدثتا الانقسام من حدة القومية إلى حدة
والسبانية، مما أضعف العمل الوطني، ففهموا أن رسة المنع أبناء والحركة
الوطنية السبانية. أية الحرب، إلى عمل إسلامي ليس توسعه الالتقاء
مع الدعوة إلى القومية بحكم التنافس الأيديولوجي بين ما هو إسلام وقومية
عربية

وليس من ... ان تصدق أن بضحي العمل الإسلامي عملاً شعبياً في
أن الذي كان يعني تفكك الحكم فيه - طائفة - تفككاً ماربياً - سبياً

وفي هذا المجال، لا يغفل التحالف القائم منذ ١٩٨٣ بين الدر
والشيعه. روف، في لغة السياسة والحرب، تحالف وأمل - التقدمي
الاشتراكي، وتوافق أن التحالف قدم على أرمية مشتركة هدفها ضرب
ميران القوى الجديد كما أبرزه الاحتلال الاسرائيلي، والذي نجم عنه اعتلاء
حزب الكتائب للسلطة وتحرير التواجد العسكري - والقوات اللبنانية

الدرور تمسكوا بعراقة تاريخهم الحلي والشيعه رفضوا التعاضل معهم
وكان وجودهم طرف مؤقت في بيروت وضاحيتها الجنوبية، حيث خافوا من
خطر تعرضهم لعملية حرق سكان قد تقدم عليها السلطة مدعومة
بالاساطيل الاخلمية التي أثارت علامات الاستفهام حول دور الشيعه في
تغطية العمليات الانتحارية ضد جنود وحدة الماريزه الأميركية والمظليين
الفرسيين

إذن كل طائفة وجدت السبب الخاص بها والذي يدفعها إلى لا
التحالف المشترك، مع الطائفة الأخرى، بوجه عدو مشترك، هو السلطة
على أن السبب الخارجي بغي الأقوى، لأن التحالف الدرور

الشمي رشح لظروف محلية ومصرية بأن. خطاؤه الوطني كان مواجهة
المرزقات الاجتياح الاسرائيلي واسقاط اتفاق ١٧ أيار.

من خلال هذه التجربة يظهر جلياً أن «الشعور الوطني» أو ما يسمى
بالاجماع الوطني، يأتي غالباً بفعل عوامل خارجية. السب الخارجي هو
الذي يوحد ويشير قسمة اللبنانيين، بدليل أن «جبهة الخلاص الوطني» التي
تأسست لمانعة مرحلة ١٧ أيار، لم يلبث عقدها أن انفرط ساعة توجه
الزعماء اللبنانيون إلى جنيف ولوزان للبحث في مستقبل البلاد. أعضاء
الجبهة انقسموا بأرائهم وعاد كل واحد منهم إلى عندقه الطائفي، وبالفعل
فصينة الجبهة ظلت أساساً على جمع الرؤوس الطائفية البارزة حول هم
سياسي واحد، من شأنه، إذا تحقق، إعطاء كل طائفة الدور الذي تحلم
بلعبه في تقرير سياسة لبنان، وعليه، فالوحدة «الوطنية» تبدو وحدة طوائف
ومها تبدو عبارة الوطن ناقصة وتتداخل فيها عوامل التجزئة.

وحى تركية جبهة الخلاص ظلت ناقصة في وقتها، فهي ضمت
أطراب الموارنة (سليمان فرنجية) والدروز (وليد جنبلاط) والسنة (رشيد
كرامي) بينما ظلت المشاركة الشيعية (وا - نيه بري) تتم بالتنسيق معها
من خارج بنيتها.

فلا يمكن أن ينهب عن البéal إذن حجم المعاناة والمأزق الذي واجهته
الحركة الشيعية الصاعدة. من جهة، هي لا تستطيع الدخول في تحالفات
واديكالية ومشروطة زمنياً، ومن جهة ثانية، وبالنظر إلى اتساع تمددها
الجامعيري بين بيروت والجنوب، لا تستطيع مراجعة ترددها بين أمرين:

- إتماؤها الإسلامي الذي يحتم عليها الانضمام في حركة نهوض لها
امتداداتها الدينية خارج لبنان وبالشروط التي يفرض عليها الانخراط في
عملية تروير جماهيرية طويلة الأمد، فضلاً عن حتمية تصورها للصراع مع
إسرائيل صراعاً مفتوحاً يتعدى النطاق الاسرائيلي حتى ليصل إلى أعداء
«القرى المستضعفة» في العالم.

- إنتماؤها السطحي يفرض عليها تقليص تمدها الثوري - الجماهيري، كونه وحده الكفيل بإشراك الشيعة في أية تسمية سياسية من شأنها أن تؤدي إلى وفاق (وطني الشكل وطني المحتوى).

المأزق الشيعي يبقى أكثر تعقيداً، ولعل سواذر عقده بنات في استيعاب الشيعة لحجم وجودهم في بيروت، نسبة إلى الفرز المائطي الذي عرفته المدينة بشكل لا يتوقف بالمقارنة مع سائر القرى والمدن التي وصلت فيها حركة التهجير والهجرة إلى حدود حاسمة.

طبعاً، ذلك يفرض ضرورة التعبير عن انتهاء، خصوصاً في الشطر الغربي في بيروت نظراً لتفاعله الثقافية التي كانت مفتحة على تيارات فكرية متعددة ومتضادة قبل الاجتياح الاسرائيلي. هنا بالضبط تبدأ الإشكالية الثقافية مع الأخذ بالاعتبار شكل الثقافة الناجمة عن الفرز المائطي. فالثقافة الجديدة ليست ولادة زمن تاريخي^(١) يعود إلى الفنى والنزوع السائد ما قبل الاجتياح. هناك محاولة للاستفادة من عبر وتجارب سياسية سابقة مقابل التعبير عن انتهاء، يحتل الحيز الخاص به، هذه المرة، على غرابة و.

طائفية يأتي الشيعة في مركز صدارتها.

هكذا حاول المثقفون اختصار وتجاوز المراحل السياسية السابقة للاجتياح ضمن تصور أكثر ذاتية وأكثر استيعاباً لواقع التقسيم الجديد، وإن كان أسلوب عملهم لا يختلف عن أشكال سنوات الحرب الأولى، فكما قدم السينمائيون أعمالهم عشية حرب ١٩٧٥ بدعم مباشر من المؤسسات الإعلامية في التنظيمات الفلسطينية، جذت الحركة الشيعة الصاعدة حذر الفلسطينيين بدعم وتشجيع الإنتاج السينمائي في الحقل الوثائقي، القابل للتطور في مشاريع تطرح نفسها تجارياً ودعائياً في مجال الفيديو.

(١) ثقافة والرمز التاريخي، لا تعني هنا تلك المستمدة من منابع
في مرحلة اختصار، مستندة إلى حقيقتهم التاريخية في أصل و

ونجمل ذلك أكثر ما نجمل في فترة الركود السياسي والعسكري التي أعقبت ٦ شباط ١٩٨٨. لكن البارز في هذا الشأن أن عملية التمويل ظلت بعيدة عن التدخل الحزبي والتنظيمي المباشر، فالحركات السياسية المعروفة إسمياً وفعلاً دفعت إلى الواجهة الحشوات والتنظيمات الشبابية أو الفروع الإعلامية المنبثقة عنها والتي ساهمت في تحقيق أشرطة ميدانية عن الممارك على خطوط التماس أو تصوير الوثائق والرموز التي لها علاقة بتراث وموقع الطائفة في الحرب.

ليس ثمة من فائدة تذكر في تعداد أسماه تلك المؤسسات والحشوات الشبابية التي بقي نشاطها مغفوراً ومحصوراً داخل الأحياء الشعبية بحيث توزع النشاط بين المسرحيات والحفلات الغنائية العابرة، لكن عمل سبيل ضرب المثال يمكن الإشارة إلى المعلولة البتمة التي أرادت التعبير عن نفسها سينمائياً من خلال شريطي الفيلم اللذين عكفت على تنفيذهما واللجنة الفنية للإعلام السينمائي، وهما «شيخ الشهداء» و«قيام المستضعفين». كلا الفيلمين لا يطرح نفسه على أساس الانتهاء الوثائقي بالمقارنة مع توجهه إلى العمل في الطبيعة التعبوية. وعلى كل فالإنتاج لا يقدم نفسه كمشروع سينمائي أو تلفزيوني بقدر ما يحاول إدراج نفسه في صيغة العمل السياسي. هكذا نعود مجدداً إلى مشكلة الإنتاج وهي بالأحرى مشكلة انتهاء الإنتاج إلى حفلة التي تصدر عنه الأعمال الفنية. لذا، يهود ويبرز دور تعامل النخبة مع النخبة. النخبة المنتجة مع النخبة المبدعة.

سوف نتجلىز قليلاً هذه الإشكالية بغية الرجوع إليها بشكل أقوى، وذلك بملاحظة العلاقة الوثقى بين الحزب أو التنظيم السياسي والمصدر الذاتي الذي يتيح له ممارسة نشاطه التعبوي عسكرياً وإعلامياً: قبل الاجتياح الاسرائيلي إهمرت الأموال من كافة المصادر العربية والدولية وأثرت في الانتعاش الاقتصادي العام.

بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، تضاعفت نسبة ا

الموطعة والمنشورة من ربح، وللتعويض عن هذا النقص، تشكلت العتد
المنشورة من أثرها، وشكلت كل فئة طائفة مستقلة في إدارتها
الإطار اتخذ أشكال المؤسسات الاجتماعية، الأمنية، وهذه
المؤسسات وجدت في حريتها الثانية ما يسمح لها باستمداد حيز حدود
طائفتها و

مؤسسة ر. أوجه لاد. تستطيع أن مثلاً جامعة
عن تدعى بقوة التمويل في الحرب، علم أن المؤسسة، بالمدات،
حاولت لعب دورها في البداية ضمن تصور شامل لإعادة - وتربية
الناطق، وسعت بالعمل إلى تكليف المخرج صرون بعدائي بتحقيق قيم
تجلبل عن عظة إ. دة تعبر بيروت المشروع ظل حراً على ورق
واصطدم مثله مثل باقي مشاريع المؤسسة بعوائق حدثت من حرية الوجه
لبنان، وجعلت منها محصوراً ولو بشكل مؤقت داخل المناطق الإسلامية

الأساطع سينمائياً على تعدد و. به الطوب الثاني (والسياسي)
ر من خلال الجمعية الإسلامية للتخصص والتوجيه العلمي،
التي ثبت إنتاج مشروع تحصيل أثر ان عنوة معوان در
الحرب، وتغلب ذلك انه بعد إقامة غير قصيرة
بيروت ومعها فكرة تحقيق سلسلة حلقات تلفزيونية قصيرة،
م على مداهمة مصوحيه من متغيبين يتولون شاع الادلاء بأرائهم بعد
تفقد حلقة واحدة من البرنامج في تشرين الأول ١٩٨٣ (سأ على نص
للتحرر طلال الحسبي)، تنفى المخرج قرار خلة قراءة النصوص في مجلس
إدارة تلفزيون لبنان، بر - المفضل برمتة عتد، إنتقل عنوة إ
إرسالة من الحرب، وحظي بتوافقة الجمعية الإسلامية - وضع
نصوره لتسليارو على أساس حركة احمره المسانية مد العام ١٩٨٨

إنتقل المخرج من شخصيات تعيش في بيروت وسبق ه
الحرب بعضها سافر إلى ألمانيا وبعضها الآخر إلى بيروت لتأمين

قوته اليومية، واستمر المظالم بالجميع، أخيراً، في هذه العاصمة التي تتنقل فيها الكاميرا إلى صاحبتها الجنوبية.

في الضاحية الجنوبية المهذبة، ينتهي المخرج مادته الروائية المصاحبة للوثائق التسجيلية، فهناك صبي يشير إلى البناية المحترقة التي كان يقطن فيها مع عائلته والجيران اللذين تشردوا وانتقلوا للسكن في مناطق أخرى من بيروت، وخاصة في شارع الحمراء حيث يروي الناس ذكرياتهم عن الهجرة، السفر، تجربة الإقامة خارج البلاد والعودة إلى البلاد حيث العودة، كما الإقامة، ملسة.

برهان علوية رأى في دمار الضاحية الجنوبية شهادة على «ميتروشيا» الجديدة، لكن مادته التسجيلية ظلت أبعد من الوثيقة التي يقدم من خلالها المخرج شهادته وانطباعه عن أناس يعيش في جوارهم كمثقف عامشي، له صفة المراقب.

العمل بدا في صيفه الفكري (والإنتاجية) بمزلة المشروع الدامي إلى نبش ذاكرة الطائفة، في وقت أصبحت فيه الطائفة على مقاس الأقلية من مختلف نواحيها السوسولوجية، الأنثروبولوجية والثقافية.

ومن الضروري الإشارة إلى أن المخرج حاول تعميم (دون الأبحار في حق) الحالة التراجيدية عبر إسماع المخرج أصوات المهاجرين من الدمار وشهادة مقاتل عاش حول مجزة صبرا وشاتيلا، عام ١٩٨٢، لكن رؤية الفيلم التراجيدية بقيت خارج الجوهر المصور مع بقاء الفيلم صورة عن وضع ديموغرافي شبي يتطور بإطراد كلي ولا ينجم مع ر... المخرج في استخلاص الميثولوجيا الشعبية كما تتجلى في ذاكرة الناس المباشرة.

الموضوع برمته بدا غير قابل للتوسع في نطاق سينمائي شامل، فالتعاطي مع الحالة الشعبية، كظاهرة ميثولوجية، إنحصر في مساحة معينة من البحث الوثائقي الذي يصب في مسألة الهجرة والتهجير، وهنا يصعب الحديث عن قدرة السينما التسجيلية على الانتشار في لبنان خارج مجال

الفيديو والتلفزيون (رسالة من زمن الحرب، فيلم ١٦ ملم). ربما لهذا السبب وعلى الرغم من اتساع الرقعة الجماهيرية الشعبية، فشلت السينما المتصعة بخاطبة شعبية في تقديم نفسها إلى ساحة النقاش الرحبة. فلها يعود إلى عدم تبلورها في مشروع روائي موجه إلى قطاعات جماهيرية متنوعة، وعلى رقعة لا يتجاوز تحديدها أي تعبير ثقافي كان. فالمادة الوثائقية تشكل سلاح الدحض والدعابة الذي يدعم موقف وتطلع الطائفة السياسي، وهي بالذات إشكالية الأفلام المبنية وفق خط الشيعة الساسية، أو التي انحصرت تغييرها عن ميتولوجيا شيعة إجتماعية، أو ميتولوجيا حسنية دينية إسلامية في أشكال وثائقية لا نستطيع الاستفادة من فرصة الانتشار الواسع في صالات العرض التجاري.

إزاء ذلك، كانت الحاجة ماسة إلى ظهور البديل الروائي الذي يخفف ثقلها من عبء البروباغندا في أفلام مبنية على دعامة واقعها التسجيلي مقابل الإفادة القصصية من حدث قائم بقوة، حيث ينافي بالقصة بإصال البعد الوطني الأمثل للحدث.

هذا الشكل الروائي - التسجيلي عثر عليه تقريباً المخرج الراحل أندريه جدهون عندما أراد، من زاوية الانتهاء الطائفي والتعبير عن معاناة مناطقية، مزج الواقع التسجيلي - بالألوان - بالواقع الروائي - بالأبيض والأسود في فيلم لبنان رغم كل شيء الذي كان فاتحة نتاجات المرحلة الطائفية؛ لكن جدهون احتاج إلى الحدث القائم بقوة والذي غاب عن فيلمه، وهو الأمر الذي لم يشكل أية عقبة للسينمائيين الراجين العاطفة الشعبية الحدث بالنسبة إليهم كان تلاحق عمليات المقاومة في الجنوب، إلى حد أصبح فيه الحدث بديلاً ميتولوجياً أنسر عن الظاهرة التاريخية والتراثية للحالة الشعبية، سيما وأن الأصل يتردد إلى مكانه الطبيعي - الجنوب - خلافاً للتصور السوسولوجي الذي وضعه برهان علوية بالانطلاق من واقع بيروت.

من استيعاب هذه الحقائق ومن وحي ميثلوجيا البطولة الجارية في الجنوب أطمأنت تراجع حدة التحرير الثقافي والأدبية المدنية، كرت سبعة المشاريع الروائية عن مقاومة الاحتلال. المخرج صبحي سيف الدين كان أول المبدعين إلى تصوير فيلم يحمل عنوان «الجهة الخامسة» عن سيناريو لوفيق نصر الله ومن إنتاج جمال شمس الدين وعبدالله فرمدي الذي لعب أيضاً دور البطولة إلى جانب أحمد الزين.

قرار سيف الدين بإخراج الفيلم جاء عقب تأخر إنجاز وعرض فيلمه الأخيرين «المزينة» (١٩٨٣ - فيلم ١٦ ملم) و«وطن لسوق الجمراح» (١٩٨٤ - ٣٥ ملم).

وبالإضافة إلى ذلك، أثر تصاعد العمليات الانتحارية في الجنوب على الأسراع بإنتاج الفيلم دون الأخذ بعين الاعتبار شدة الموازنة وقلة عدد الأفلام الملم وحاجة ممدات التصوير إلى صيانة شاملة. فافتقرت ضعف التوعية ببيوط مستوى التنفيذ واحتكام المخرج إلى المادة الوثائقية للتعويض عن النقص في المادة الروائية، ودعم السيناريو في سد ثغراته وتوسيع موضوعه، وكان ذلك بمثابة أسلوب غير معلن سوف يبحث باقي المخرجين على الاقتداء به بعد الأقبال الساحق الذي عرفه «الجهة الخامسة» في عرضه الأول حيث جاء ترتيبه بين الأفلام العشرة الأكثر إيرادات في موسم ١٩٨٤ السينمائي.

فعل أثر هذا النجاح، تشجع رضا مير لإخراج «الجنوب الناقص» بموازنة أقل وبالتعاون مع ممثلين غير محترفين دون الحاجة إلى كتابة سيناريو روائي كامل، فاللعبة بقيت لها وحل أساس: عدد قليل من الأشرطة الملم لقاء كمية محترمة من المشاهد المستعملة من أشرطة وشائقة وروائية حرة. النتيجة التجارية كانت مشجعة^(١) إلى درجة إعلان المخرج عن

(١) عرض الأول تم في سنة ١٩٨٤.

نأهيه لتصوير فيلم آخر عن ذات الموضوع ويعتوان «الجنوب الدامي».

الملاحظ في تجربة رضا مير أنها اختلفت عن تجربة صبحي سيف الدين إشراف مير شخصياً على الإنتاج من خلال شركته الخاصة «الشهلاء للسينما»، وفي اعتماد المخرج - السيناريست مبدأ اختيار الشخصيات على قاعدة توفيقية وبشكل براغمي الحسابات الطائفية، فتمه أكثر من بطل بطل مسلم بصرخ «أ أكبره بوجه العدو الاسرائيلي، وبطل صبحي يفتضح عن هويته في النهاية بتقبل الصليب الذي يخفيه في صدره

للوهلة الأولى، تتراءى أوجه الشبه بين أفلام الموجة الطائفية، من «لبنان رغم كل شيء» إلى «الجهة الخامسة» و«الجنوب الثالث»، لكن الذي يجمع حقيقة بين الأفلام الثلاثة هو توافقها البنائي في دمج الوثائقي بالروائي. الوثائقي يمثل عنصر «حقيقة»، والروائي يعتبر جسر اتصال بالجمهور ومادة يتكيف بواسطتها الروائي ضمن «حقيقة» متنوعة طائفاً

والكلام على هذا النحو يبدو عقلانياً أكثر منه واقعياً في تحليل الفوارق القائمة بين الأفلام الثلاثة. فطائفية «لبنان رغم كل شيء» سردها التسويع العام المرسوم من قبل الطرف المنتج وهو مؤسسة دينية معروفة بال«اللجنة الأسقفية لوسائل الإعلام».

أما القيلمان الأخوان فإن عليها تجاوز الرقابة المسبقة للتنظيمات السياسية، وعندما تحقق لها ذلك، سارع متجهوها إلى عوض التجربة على المستوى الروائي التجاري المعهود فتكل منتج ينتمي واقعاً إلى الوسط السينمائي وليس إلى مؤسسة دينية أو طائفية وطائفية القيلمين لم ترتكز أساساً إلى أفكار محض طائفية، لأن هذه الأفكار عبرت عن نفسها بذهنية مركزانية استغلت شكل الخريطة الديموغرافية التي حولت شيعية بيروت إلى أكثرية بإمكانياتها المساهمة في إيرادات القيلمين. وهنا المكان يلعب دوره في تحديد الانتماء الطائفي للقيلمين بطريقة صافية ذلك أن أندريه جدعون عندما عرض فيلمه في آذار ١٩٨٣ إنما عرضه في محيطه الطائفي الطبيعي في

جونه، كما حلول محور فكرته فنياً لتزول إلى تمثل خاصة «ملحة البقاء» في حدود مناطقية معينة. أما صبحي سيف الدين ورضا مير فقد حققا لهما على قاعدة الاستعارة، استعارة الأساكن واستعارة الجمهور، لبين، الأول يتعلق باستعارة التصوير في مناطق الجنوب لوقوعها في قبضة الاحتلال، والثاني يتصل باتحصار الكتلة الجماهيرية في بيروت بعد تعطل وصل الصالات الرئيسية خارج العاصمة، وتعلم تقديم هذا النوع من الأعمال في الشطر الشرقي من بيروت.

بمعنى ما يمكن القول أن مصداقية أفنديه جدهون لا تفلون بالتوجه التجاري لدى صبحي سيف الدين ورضا مير. والحقيقة أن المصداقية الإسلامية القائمة على واقع شيعي لم تبلور جدياً قبل إقدام المسرحي روجيه صاف على تنفيذ الفيلم الطويل الأول لفرقة «الحكواتي»، والذي يوضح تصويره على مراحل بدءاً من العام ١٩٨٤^(١)، وهو بعنوان «معركة» ويلدور حول ثلاثة محاور: عاشوراء، إنتفاضة قرية معركة في سياق المحاولة لتلويح نشأة المقاومة التي تشكل أبرز محاور الفيلم.

فيلم روجيه صاف أن امتداداً لمحاولته نقل تجربة «الحكواتي» المسرحية إلى سينما بعد فيلم فرقة القصير «حكاية الحاج محمد» ومسرحيته الشهيرة «أهلام الحلماء» التي أخرجهما على شريط فيديو قبل فترة وجيزة من البدء بتنفيذ «معركة».

وهنا يبرز الالتباس في تحديد الهوية المتجة، بين المعلومات القائلة بمساهمة جهات سياسية مثل حركة «أمل» في عملية التمويل، والمعلومات القائلة باعتماد فرقة «الحكواتي» على دعم مجموعة من التمويل الشعبية.

المهدف الأخير والأهم من العملية يجب في توجه روجيه صاف الإسلامي ونظيرته الإيمانية إلى ناس الجنوب الذين حلول عبر تعاونته الفني

(١) أصبح الفيلم جزءاً للعرض في صيف ١٩٨٥.

معهم ، إثبات مفهومه للسبنا والمسرح - والفن عموماً - كأداة تستخدم وقت الحاجة إليها لتعبير الجمهور بنفسه عن واقعه .

هذا الأمر ساهم في تعدد التيارات الفنية البائدة عن طريق صعودها بما يكفل تكريس ظواهرها ، وبالرجوع إلى الوراء نسبياً ، يمكن ربط هذه الحالة العامة بالدور الذي لعبه الاحتلال الاسرائيلي في خلخلة الموازين الوطنية والثقافية ، وإحداث التبدلات الجذرية في الحارتين الجغرافية والسياسية .

لقد شجعت السبنا أكثر من غيرها من وسائل العرض ، بحرية التحرك والتنقل بين المناطق ، واستفادت من مرحلة فتح المعابر بين شطري العاصمة منذ نهاية حرب الستين ولغاية صيف ١٩٨٢ ، موعده الاجتياح الاسرائيلي ، ومراجعة تواريخ الإنتاج ، نلاحظ بسهولة أن فترة الإنتاج الحظيية لسبنا الحرب ، هي فترة ذات عمر قصير ، يناهز الثلاث سنوات (من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٢) ، وما حدث بعد ذلك كان أبعد عن السبنا وأقرب من محاكاة الحرب كما انعكست في معظم الوسائل الفنية . أسباب ذلك ترجع إلى أشياء عديدة : تقلص انتشار الأفلام في السوق الداخلية جراء اتباع سياسة تحويل المناطق إلى نقاط عسكرية ، ثم تعطل الحياة الاقتصادية والاجتماعية في تلك المناطق وفرض الرقابة الصارمة دينياً على مختلف الأنشطة الثقافية والفنية في طرابلس ، وكان من نتائج هذه الضغوطات انتقال مراكز الثقل الرئيسية لمعطيات العرض التجاري إلى بيروت . ولكن أي بيروت وفي أية ظروف ؟ بيروت عاشت وضعها الأمني والاقتصادي المتدهور . من انقطاع الكهرباء ، وقانون منع التجول الذي ألغى تلقائياً جميع الحفلات المسائية إلى إل المعابر والقصف العشوائي والاشتبكات الجارية التي خلقت حالاً من الذعر واضوجيت بقاء الناس في بيوتهم لشاعة بث الأجهزة التلفزيونية والفيديو .

المتضرور الأكبر من هذا الوضع لم يكن بالدرجة الأولى أصحاب

المحاولات الجادة ولكن أصحاب الأفلام الموجهة نجحوا إلى الجمهور العربي. هذه الأفلام تعرضت للتأخير في تنفيذها، أو تعيين الموعد المناسب لعرضها، ومن حصول هذا الأمر نشأت أزمة تواصل الإنتاج وتعثر التصوير بالشكل التعاوني الذي كان قائماً بين أبناء المناطق المتناحرة.

الأز - الحقيقية تمثلت بوجهها المصلي في عطوبة ثلاثي «السبنا الجديدة» بعد غياب فاعلية عناصرها. تلك العناصر استندت إلى وحدة النظام ومركزية السبنا التي كانت محاطة بهالة من القدسية في قصص الأفلام موجة الحرب. لذا، وجد السينمائيون أنفسهم أمام أزمة نصدت عليهم أن تماشي مع الظروف الجديدة، وإلى جانب ذلك لا يمكن إغفال تفاقم الأزمة الاقتصادية على نحو مريع في أواخر العام ١٩٨٤، فالأفلام الخام التي تشتري عادة بالدولار الأمريكي والعملات الصعبة، ارتفعت كلفتها بعبء قيمة الليرة اللبنانية، وصار شراءها يعني دفع الموازنة إلى ما فوق المحدود الوسطى وهذا يعني تفاقم احتمالات الخسارة بالنسبة إلى الفيلم اللبناني الذي يعتمد أساساً على مردوده من السوق الداخلية، وهذه السوق لم تعد لها كما كانت بالأمس إذ تحولت من سوق لبنانية إلى سوق بيروتية.

ولا يخفى أيضاً أن ارتفاع نسبة خلاء المعيشة وتراجع معدل الإنتاج السينمائي أدى بدوره إلى عسكرة العناصر البشرية، وخصوصاً تلك العاملة في المجالات التقنية الفقيرة، والتي وضعت الحل الأخير لأزمته بالتوجه إلى مهن حرة تعود عليهم بفائدة مادية أفضل.

من تضافر كل تلك الأسباب ومن تمزق الساحة اللبنانية وفراغها، انحلت بوادر الهجرة السينمائية تلوح في الأفق. ففي الوقت الذي شهد شيئاً من الهدوء في مطلع ١٩٨٣، طلعت موجة الإنتاج بأسماء بعضها جديد وبعضها الآخر معروف، وكانت الفترة فترة ظهور الأفلام المطعنة بوجوه وأسماء تلفزيونية. المخرج سمير النصفي صور فيلم مغامرات يمتزجان «عودة البطل» مع محمد المولى وسلاطين طبر الحوري. والمخرج الدعائي وتقيب

السبعينيون المدايين مؤاد حوحو، ساهم بإنتاج عمله الروائي الأول «المنحطوف»، بالاشتراك مع إبراهيم مرعشلي بطلاً وصنح مشتركاً وكاتلاً لـ «ميريو الغيم» عرض يوسف شرف النديم «الحذر

إنتاج شركة «عالية فيلم» التي يملكها هو وأخوه الممثل مؤاد شرف سدين بعد عصابة العرض هذه، انطلق شرف النديم، إخراج فميمن «حيي ندي لا يموت» لمنتج حبيب مجعش، من رن وانقرب ملحد مركات، و«الرقية» من إنتاج «عالية فيلم» و «بين وهو أول فيلم نحاز» «إلى سيم الحبيب» العملي، إذ تحري أحداثه في الخائفي والعشرين

وعلى صعيد آخر، إنخرط الكاتبة التلفزيونية جفاف عطا الله في ان السها، فكنت و إنتاج «ساحي حبي» خناب شركة «هيلم فيلم»، والفيلم من بطولة سمير شمص أما الممثل التلفزيوني حوحو شلهوب فقد اشترك إنتاج و بطولة عمله السبعيني الأول «شيخ القاضي» لـ «مخرج حوحو غياص» كذلك وقد منتج حديد إلى الساحة بد بصعان وأعلى عن تقديم الفيلم الروائي الأول «زباردي حبي»، «إمرأة بيت عملاق» من بطولة أنطوان كرمناح و مجموعة من ممثلي الشاشة الصغيرة

«الدفعة من الأفلام أنتجت في وقت واحد نشر بادي، ذي سد، باستمرار الإنتاج، لكن تدهور الوضع الأمني وتعثّر تنفيذ وإطلاق الأفلام المذكورة عزز فكرة الهجرة، رز مؤاد حوحو السمر» حفل الدعاية وأثر تسير عهود استئناف تجربته السبعينية والتلفزيونية في دول الخليج والقاهرة التي يطعم فيها شكل دائم، وعندما تأخر عرض «عودة البطل» إلى نهاية شتاء ١٩٨٤، فضل سمير الغصيني تصوير فيلم «عروس البحر» في أثينا وبعض أنحاء باريس وبيروت

«هجرة الفعلية» لم تأكد سنة ١٩٨٤ إلا سفر يوسف شرف من إلى القاهرة في محاولة منه للقيام بتجربة مماثلة لتجربة تسير عهود ولكن

في مجال سينما الأكشن البوليسية، بعد أن تمكن من فرض اسمه في توزيع إنتاج سعودي - مصري مشترك لعبت بطولته بوسي وفاروق الفيشاوي وكان عنوانه «صراع الأبطال».

وبين «صراع الأبطال» و«عروس البحر» و«ساحني حبيبي» تظهر أكثر من علامة مشتركة تعيد إلى الأذهان فكرة التعاون التجاري الذي قام في الستينات بين المصريين واللبنانيين. الكتابة جنيفاف عطا الله استخدمت تيسير عبود من القاهرة ليس لندرة السينمائيين العاملين في بيروت وإنما للاستفادة من خبرة مصرية في الفيلم الجماهيري، والمخرج سمير النعيمي ارتأى في «عروس البحر» الذي أنتجه ابن الرائد اللبناني علي العريس، هادي العريس، تطعيم موضوعه اللبناني باللهجة المصرية التي نطق بها بطل الفيلم المطرب وليد توفيق وباتي الممثلين المصريين المسجلين في العمل: سمير غانم، سميرة صديقي وحتى الممثلة اللبنانية الملهمة في القاهرة ليز سركيسيان (إيمان).

ومن جهته، نخل يوسف شرف الدين عن أحلامه في فيلم لبناني بحث فأعطى «صراع الأبطال» كفيلم مصري بمواصفات مصرية. إنها مرحلة مراجعة الحسابات تجارياً والبدء بالتدخل في الأحلام اللبنانية. فمن تلك الأمثلة، واجه السينمائيون «حقائق المهنة»، وأهمها دور العنصر المصري في بلورة المشروع التجاري الناجح.

ولعل الحقيقة المسترة خلف كل تلك المعالم ومظاهر الغنى في تعدد مصادر الإنتاج وتجديدها، تكمن في الشعور الدائم بالعودة إلى مرحلة البداية. فلا يكفي ظهور منتج جديد بقدر ما يستطيع هذا المنتج الاستمرار في عمله. يكفي المرء إلقاء نظرة إلى الوراء ليجد أن متجهي مرحلة ١٩٨٠ - ١٩٨١ - ١٩٨٢ غابوا كلياً عن ساحة العمل في مرحلة ١٩٨٣ - ١٩٨٤. هذه المرحلة انقضت طارحة قضية البحث في بدايات الإنتاج وأزمة كُتَل السيناريو الذين مثلهم مثل المتجبن - إنقطعت أخبار مساهمتهم في صناعة

السبب بعد أن تميز نجاح بعضهم بما

إذن ساحة الإنتاج قابلة دائماً للتفراغ ولا يبقى فيها غير المخرج المخطط

أرواح المحاولات الفردية

ولئن استلزم القطاع التجاري شيئاً من أجواء الإنتاج المصري -
الليثاني في السنين، فالمحاولة الفردية المدعومة بخبرة والغيرة، اتخذت شكلاً
مغايراً في إقدام جوسلين صعب، في نهاية ١٩٨٤، على المساهمة بإنتاج
وأخراج عملها الروائي الأول «غزل البنات» - ٢٠ بالاشتراك مع ممثل الإنتاج
الفرنسي - الكندي، حيث تولى البطل الفرنسي جاك فيبر التحدث بالمحكية
الليثانية إليه مثل بسيط يساق للإفلام بكيفية تصرف السيمائي الليثاني تجاه
النشئت وأزمة فقدان الأصل - فقدان المثال الوطني - فعل هذا النسق أثبت
همني سرور تجربتها الروائية الأولى «ليل والذئاب» بالاعتماد على مصدر
إنتاجي إنكليزي (مؤسسة الفيلم البريطاني) رأى نفسه مهتماً بموضوع
المخرجة عن قضية المرأة العربية، ثم الفيلم في عدد من المهرجانات، بينها
مهرجان «أبام قرطاج السينمائية» في تونس ١٩٨٤

كل ذلك يأتي في عظم أجواء النشئت والناس الواسع في أطراف
الحسم الفني الليثاني برر بعد أحداث ٦ شباط ١٩٨٤ في تمركز الخبرات
التلفزيونية في بيروت الشرقية وانحصار الجزء الأكبر من الخبرات السينمائية
في بيروت الغربية

وشهد الوضع السيمائي تكامله التفسيمي مع إعادة إفتاح استوديو
«الصخرة»^(١) قرب شاطئ الأوراعي، فصار بالإمكان الحديث عن سبب
غربية وشرقية، هي أيضاً سبباً ساحلية كونها تمتد على طول الشاطئ
الليثاني من جنوب إلى غلده مروراً بمناطق الجبال الداخلية التي استخدمت
لتعزيز العناصر الجمالية في قصص الأفلام

(١) لاستوديو ك. مرعوه تم فترة الإنتاج وانصر شطه على الأشرطة شحينة بعد
لاحتياج و - أعيد تمهده بعبه ١٥

ولا شك أن تقلص إمكانيات الإنتاج طرح احتمال التحول إلى المجلات المصغرة عن السينما، وأبرزها الفيديو. فكانت المحلولة الروائية الأولى من جوزف منصور بفيلم لم يوزع جيداً، «وتستمر الحياة» (١٩٨٣)، أعقبه فيلم آخر، «وكان اللقاء» (١٩٨٤)، أسس من خلاله منصور نواة شركة إنتاجية خاصة بقطاع الفيديو وتدعى «شركة الأرض الفنية»، لكن نشاط الشركة توقف نهائياً بعد صدور عملها الأول، عل أن إنتاج الفيديو لم يتوقف مع مبادرة رما كريمة إلى إخراج عمل يميز بعنوان «صور أهديا إليكم»، من إنتاج «دار الأملم الإسلامية» وهو شريطها الطويل الأول بعد سلسلة تحقيقات تلفزيونية.

الملفت في طبيعة هذا التحول «الفيديوي» هو أن النشاط الجامع بين الرغبة السينمائية في التعبير واستغلال الفيديو كأداة يمكنة للوصول إلى لغة التعبير هذا، لم يؤسس في إطار البحث عن أفق ترسم من خلاله التجربة مخطوطاً واضحة لمسارها. المحلولة جاءت تلو المحاولة وظلت عوداً على بدء، مصيرها التبخر في التهاوهات بحكومة محدودية وانفلاش زمنها انفلاشية الحرب المتطورة باختلاف كل لحظة من لحظاتها.

افلاق المحتفل

من جملة الانعكاسات السلبية التي أدت إليها فترة ١٩٨٣ - ١٩٨٤، كان اختلال معدل الانتاج السوي على نحو يجعل عملية تنفيذ و عرض أي قبله تستغرق سنين أو أكثر، مع العلم بصعوبة تحديث حقيقة عن معدل انتاج سوي، ثالثاً و أخيراً

لكن في حال اعتبار فترة ١٩٨١ - ١ من أوقات خصوبة - حيث بلغ بالفعل ازدهار موجة أفلام الحرب - فإن العام ١٩٨٥ ما كان يجيء، لولا تأكيد على تنبؤات رافقت فترة ١٩٨٣ - ١٩٨٤، كونه العام الذي شهد تقديم العروض المتأخرة والأفلام التي دام إنتاجها بين الأشهر الأخيرة والأول من ١٩٨٤ - ١٩٨٥، والأفلام التي لم يستفد منها تصوير أو توليفاً من مثل داء - شرح الناصي، خروج غياص ثم حواء والمخطوف، ربه وأمني تحت قوس قزح، العلم الاستعراضي المنسحق أيضاً من مأساة الحرب، والذي عاد به سمير إلى حفل الإخراج معية منتج جديد، ميشال شمر بعد توقف مستمر منذ رحيله دون أن تأل النجدة قبل ثلاث عشرة سنة عاد معتمداً على حضور الطفلة ري مي سدي التي غنت مأساة لبنان باللفظ الثلاث الألفي، العربية، الفحكية وضربت شهرة شعبية وصلت حدودها إلى أرواح الموهبتين في الثمانينيات ١٩

وأما تحت قوس قزح، والمخطوف، عرضاً في فترة متقاربة زمنياً، حيث كان رفيق حجار منهمكاً في إنجاز فيلمه الثالث «بيوت من ورق» الذي بدأ بتصويره في نهاية ١٩٨٤ لحساب شركة «مسلكو» التي أعلن عن تأسيسها صالح المعجم وعمل فيها بصفة منتج منفذ.

على هامش هذه الحركة، وفي مجال متقل، وأصل روجيه عساف تصوير «معركة» في بيروت وضواحيها وعدد من قرى البقاع، وعندما حان الصيف انتقل في أواخر شهر أيار إلى باريس لتوليف الشريط، أي في نفس الفترة التي كانت جوسلين صعب قد انتهت من مشاوتها في برنامج «أسبوعاً المخرجين» في مهرجان «كان» حيث لاقت شيئاً من الحفاوة الفرنسية مقابل الحملة المضادة التي شنها النقاد العرب على فيلمها «غزل البنات - ٢٢».

على نسق الإنتاج الذي نقله روجيه عساف على شريط من قياس ١٦ ملم ومن تمويل مجموعة من «الممولين»^(١)، حمل صيف ١٩٨٥ مشروعاً تسجيلياً جديداً من نوعه: فيلم ١٦ ملم يهدف للتصريف بالوحدتين الدروز، «حياة النحل»، أشرفت على إنتاجه «شركة صفا للإنتاج الثقافي والسينمائي» التي تمثل تكتل مجموعة أخرى من الممولين الدروز، وقد أخرج الفيلم مساعد رفيق حجار وبرهان علوية السابق هشام الجبري فصور مادته التسجيلية في مناطق رئيسة من الشوف والجبل وبعض بيروت واستكمل تصوير بعض الوثائق التاريخية في باريس، حيث قام بتوليف الفيلم أيضاً.

من هذا الواقع المشردم الأفاق وعمل خريطة مبشرة الأطراف شهد الصيف في بيروت ولادة تطلعات محددة الأفاق وعمليات عرض غير منسجمة منطقياً بالأطر الزمني المحدد لها، إذ هكذا وفي ظل ضيق الإمكانيات وتعقد ظروف العمل السينمائي انتقلت المعضلة باسمين خلاط إلى حفل الانعراج بفيلم فيديو عنوان «نساء في بيروت»، من إنتاج مركز الخدمات السمعية والبصرية التابع لمجلس الكنائس - كلية اللاهوت، والذي فتح

(١) ثمة مصادر تقول أيضاً بأشرف حركة «نمل» على الإنتاج.

رة أعماله هذا مجال إختبار جديد لوسائل الفيديو.

إزاء خطوة ياسمين خلاط، تمكن محمد المولى بعد فترة لا بأس بها من الانتظار، من عرض إنتاجه الخاص الذي لعب بطولته، «الفجرية والأبطال» لسيمر القصصي، وكان القصصي في نفس الوقت ينتهي من تصوير فيلم آخر، «الفاتنة والمغامرة» حيث قدم نفسه منتجاً مشاركاً مع بطل الفيلم أحمد الزين وذلك من خلال شركتها الخاصة «كلاكيت فيلم».

خط الإنتاج والعرض سار على نحو متعرج ومتأرجح في قيمة الموازنات المرصودة لكل فيلم وفي مستوى الإيرادات التي حققها كل فيلم على حدة. فالسنة الرئيسية لموسم ١٩٨٥ السينمائي تمثلت بتصرفات برعجة العرض والتوزيع ونمثر الوصول إلى دفع ودفع انتاجي موحد الأجزاء. هذا الدفع الذي تميز مثلاً في شتاء ١٩٨٣ بتصوير مجموعة من الأفلام في فترة واحدة، أعطى يومها الصورة، ولو السبية عن استمراره^١ ولكن، مع حلول العام ١٩٨٥ جاء الدفع مثقلاً بأعباء المرحلة في تعمق المحاولات الفردية والزيادة معاناة صالات السينما من قلة الحفلات والنشاط الجمهور عن ارتداد الصالات. ومن هنا ينهم تأثير تضاعف أزمة الدولار على البطء في عملية الإنتاج إلى ما شهدته بيروت الغربية من بداية لمرحلة الصراعات المذهبية واشتعال محاور القتال وفتح الملف الفلسطيني في حرب المخيمات، وقد يضاف إلى كل ذلك الاجتهاد في تفسير العامل الطائفي وتأثيره هذه المرة على نجاح الفيلم التجاري، كما حاول أرباب المهنة السينمائية لتعليل النجاح الساحق لـ «شيخ الماضي» و«ألماني تحت قوس قزح» في صالات جونية وبيروت الشرقية بقيام ممثلين مسيحيين بطولته الفيلمين!

مع تحطم أسطورة الدولة المركزية، فقد الفيلم التجاري د «الفكرية»، فكر الدولة البدني وصار شكله ترفيحاً سخياً وأكثر تقليداً، إ لموجة العنف المسوددة من الأفلام الأميركية والمخلوطة بمزيج الأكثر - كوميدى اللبناني، وإما لما تمكن استمارته من أشكال الملوذراما العربية

والعالية في قالب عمل «نظيف» وبالقدر الذي يجعله صالحاً لرؤية «الجميع» من أفراد العائلة. ولقد تجلّت وسط هذه التفاعلات ظاهرة المنتج - الممثل، فعمل أثر هجرة يوسف شرف الدين إلى مصر ولحميد تجرّبه الانتاجية المشتركة مع شقيقه الممثل فؤاد شرف الدين، ظهر محمد المولى مثلاً لفيلم «النجرة والأبطال» ولشركة «الأعمال السينمائية والتلفزيونية»، وعاد شوقي منى إلى ممارسة نشاطه بإنتاج وبطولة... ووفعت الجليلة لجورج غياض، بعد أن قام كريم أبو شقرا بإنتاج وبطولة العمل الروائي الأول لوشام الصبيدي «مرمورة»، من نوع الكوميديا البوليسية.

الانتاج التجاري - البوليسي محدداً - واجه خطراً عداً باستطاعتها إعاقة مساره. ربما الخطر الأكبر التابع من غياب فكر الدولة عنه، كاد يودي به إلى البحث عن البديل السياسي مستهدداً من التجربة التجارية الساحقة التي خرج بها «الجنوب الثائر» لرؤسا مسرح أثر عرّفه في آذار ١٩٨٥. فتجلبق الفيلم يدفع إلى التضكير في الاستغناء عن الموازنات المتوسطة والمثلثين المحترفين، والاقتصاد في المعدات وكمية الأفلام الحما، مع ما يعني ذلك من تحصيل صيرورة الأفلام إلى طابع أكثر توجيهاً وأكثر تحديداً في علاقتها بجمهور خاص ومنطقة خاصة جداً.

هذا الأمر فقد خطورته بانتفاء فرضية وجوده وفرضية تدهور مستوى الانتاج إلى أكثر مما هو عليه. انتهى والتفى بفرضية ذاته. ففي مرحلة تقديم «الجنوب الثائر» تبدد جزء كبير من أحلام المثقفين على صنع أشرطة سريعة عن المقاومة بعد مباشرة إسرائيل بانسحابها التدريجي من صيدا وقرى الجنوب، أي حين بدأ النقاش السياسي يأخذ حيزه في التنازل عن مستقبل المقاومة ومرحلة ما بعد المقاومة في الجنوب.

من هنا قد يتمكّن تطور الحرب على الانتاج بشكل ايجابي، لكن أساس هذا الانتاج يستطيع البقاء على ما هو عليه إلى ما لا نهاية بحكم تفاعله الاجتماعي مع سائر القطاعات كمهنة لها أربابها وأبنائها. وهكذا فالوسط السينمائي التجاري، التقليدي، السائد، وأبداً كان محدده يمثل هذه

الطريقة هو وسط لا يستطيع لفظ أنفاسه طائلاً أنه يجتدي به مهياً في سبيل
التعبير عن انتهاء اجتماعي. فأين هي السبيا ووسط أي التحارب تقع؟



الآن وقد وصل الكتاب إلى فصله الأخير. راكم كل المعلومات
والرؤى لتسج حكاية الأزمة السبائية التي تبغض أغرب مما هي معلومة في
الواقع وأبعد من أن نحيط بالأسباب السبائية الصرفة حتى نبحث على
البحث عن حلول وواقعية

ولربما أن الأولاد ليعترف كاتب هذه السطور الشيء ١
حسم صفة السبائية والوطية في محاولة إعطاء السبيا المحلية هوية
صعبة رسمياً تجعلها حالة شكلية مماثلة لباني السبيمات الموجودة
فبعدما يقال سبيا لسبائية أو إنتاج وطني في لبنان. فالتفاهل لا يحتاج إلى حسم
مدى فشل هذه السبيا بلده بتمتع باستقلاله ويحتل حيرة في الحارضة العربية
والعالمية، أي في المساحة التي يتقاسم من خلاف مشاكل وإزمات السبيا
ساعة بساعة وأبداً كانت ربما لولا المشروع السياسي الذي نشأ من حلاله
جبل السبيمات في إضمار من الحركة العربية الشاملة، ولولا بعض المحاولات
الفردية التي لا تتجاوز ، ما ممكن للسبيمات المساهمة في بدخل في
صلب حركة السبيا الحديثة وما شابهها من موجات شابة عرفت شيئاً من
الفرزات محدودة وعادت لتنتهي في دوامة الشروع في سده مراراً
جديدة فوامها الاتصال فيها بين محاولات فردية عدة
سبيمات شأن بظن كل واحد منهم في سبيل التعبير عن امتثالها إلى
لا يحمل من ١ إلا تاريخية مرحلته بدور الخاصي القريب

وتاريخية الوطن اللبناني ومدى فشل هذه العبارة خفيفة و" ، ما
الز" ، جغرافياً وديموغرافياً تكاد تكون حجر عثرة في سبيل تحقيق كيان
نقدي وحضوري ثقافي تشمل ميادين السبيا المسرح، الموسيقى،
وشئى مروع الثقافة، بها خلاف ومشاكل جوهرية صبر من حروفها

الالتباس وتعدد الاجتهادات والنظرات على نحو تراكمي أدى إلى تراكم الأزمات المصرية في تاريخ البلد المعاصر.

الحلاف قائم حتى حول تفاصيل رقمية لا تجوز معادلتها بالصراعات الفكرية التي اتمت بها دراسة تاريخ البلد. فخلال الحرب جرى تصحيح وتعديل أو تأكيد الثوابت التاريخية أو ثواب الاعتراف بحقيقة الوطن. الحلاف وأن حسم أخيراً حول بعض النقاط الأساسية، كان خلافاً رقمياً على المساحة، وعقائدياً على الهوية، على الانتهاء اللبناني ومدى اتصاله بالانتهاء العربي ومدى اتصال هذا الانتهاء لو ذلك بتأجيل معاهدة سايكس- بيكو التأسيسية، أو انعكاسات فترة الانتداب الفرنسي وخروج الفرنسيون واعطائهم شكل النظام المفروض اتباعه في مرحلة الاستقلال وما أثمرت عنه من وفلق وطني، هو أيضاً وفلق برامج المصالح العربية ومشاعر الطوائف الرئيسية، وبالطبع فإن الدور الذي لعبه اللبنانيون في إرساء النهضة الأدبية والفنية في العالم العربي وارساء تجربة الاغتراب والهجرة في اصقاع العالم، كان حاجة من الحاجات الضرورية لاسقاط العنصر التاريخي في صميم الأحداث السياسية المتعاقبة والرافقة لسير الأزمات الداخلية التي مر بها لبنان.

لقد قيل دائماً أن باستطاعة لبنان أن يشكل النموذج الحضاري المتعدد تجاه عنصرية الكيان الصهيوني ووجوده في المنطقة العربية كاستعمار استيطاني.

ولكن في تخصص التعددية اللبنانية وتنوعها تكمن المفارقات الأساسية في الحلاف المستمر حول حقيقة الوطن وتاريخيته. فصيفة ١٩٤٣، التي هي صيغة طوائفية ومشروع وفلق ممكن بين المارونية والسنة السياسية أخفّل الوجه الآخر من تنوع لبنان. فالتسليم جديلاً بأصالة لبنان كجبل لجأ إليه المولودة والمهاجرون من حملات العرب والمسلمين العسكرية، إضافة إلى التسليم جديلاً بمراقبة بيروت العربية والإسلامية بخلق تضاداً هائلاً في حسم

النظرة إلى الوطن لكنه يغفل في الوقت عينه حقيقة تنوع لبنان باستيعابه لطوائف وجنسيات أخرى يفوق عددها العدد الرسمي الذي يعترف بوجود سبع عشرة طائفة. لبنان المسيحي - المسلم هو أيضاً لبنان الأكراد ولبنان الجنتية قيد الدرس. إن الأطراف والمناطق التي تحسب نفسها امتداداً للشام، من غير أن يؤخذ بعين الاعتبار تصارع العقائد والأيديولوجيات حول انتهاء لبنان للهلال الخصيب أو تمتع مناطقه بلا مركزية سياسية. هذه النظريات ورغم طابعها المعنوي ساهمت بتأجيل طرح أزمة الكيان المستغل بنظامه، وكان لاستيعاب لبنان حركات التحرر والمعارضة العربية، فضلاً عن المقاومة والشعب الفلسطيني الذي يشكل شريحة اجتماعية كبرى، دور في جعل أزمة لبنان الداعل صورة ثانوية ومهمشة عن القضية القومية التي تحتل الأولوية الاهتمامات وتفرض مجابهة المشروع الصهيوني وتقديم التضامن العربي على النزاعات الإقليمية.

فعندما اندلعت الحرب في ١٣ نيسان ١٩٧٥، تكاثرت أسباب الصراع غير اللبنانية وازداد التصدع الداخلي والرجى، البحث في موضوع «لبنان» إلى ما بعد فك تروابط الأزمة اللبنانية بأزمة الشرق الأوسط. ومن يتتبع حيثيات الحرب طيلة السنوات العشر لا بد وأن يلاحظ الخطرات طوائف عدة في القتال توسلاً لاستحقاق الجنتية اللبنانية المحرومة منها، وما عمن أسباب المحنة اللبنانية في وجهها الآخر المتصل مباشرة بالأرض هو أنه في الوقت الذي رفع فيه بشير الجميل شعار الـ ١٠٤٢ كلم^٢، تعالت في إسرائيل أصوات المتطرفين المتدينين بحق دولتهم التاريخية في تحديد حدودها الجغرافية إلى نهر الأولي.

المخطوط الجغرافية والديموغرافية تشابكت إلى درجة التباس مفهوم الوطن والوطنية، فحضور الوطن يجعل معنى غير واضح ولا يستطيع الحفاظ على مركزته خارج هيكلية المدينة فهي تختصر ثقافة الوطن وعصب الاقتصاد والتفاعل، وغناها كان مستمداً من تنوعها المحلي والعربي حيث

يصعب انتقاء الفرد كنموذج صالح للتعميم على مستوى الوطن ككل. طبعاً هذا موضوع منفرد ويحتاج إلى تعمق أكثر في غير مجال. المناقشة الفنية لهذا الموضوع تعصب في استحالة تصور قدرة السينما، أو المسرح حتى، على تقديم شخصية ثقيلة ومعالجتها خارج إطارها اللدني. الشخصية غير المدينة سجلت حضورها في أعمال عدة لكنها بقيت في قالب الترميز التاريخي والتقليد الفولكلوري الذي يجزأ في الحرب كرمود فعل متبادلة. فالقولكلور الرحباني عاش الانتثار الحقيقي وحل مكانه ما يمكن أن يجعل من مخاطبة روجيه صاف للتراث الجنوبي نوعاً من القولكلور البديل أو القولكلور المرحلي، والقولكلور بذاته كان وسيلة اتصال بالثقافة والتاريخ إلى حد أنه اختصر ثقافة لبنان وتاريخه، وهذه حالة ثقافية شائعة، ومن الطبيعي أن تأخذ أشكالاً عديدة من الترميم والتبديل، ربما لأن التخلف اللبناني دأب على التعامل مع ثقافته التاريخية من استخراج رموز التاريخ واستعارتها بشخصياتها وأحداثها ليس لأحياء التاريخ والتعريف به وإنما لاسقاط التاريخ على الحاضر بأشكال كانت أحياناً أقرب إلى المحرقة منها إلى أي شيء ذهني، عقلاني، مما ساهم في تجزئة ثقافة التخلف ورموزه المستحضرة. في هذا المجال يذكر مشاهدو الشاشة الصغيرة، مثلاً، أعمال انطوان غنطور. لين كتابته لشخصية «أخوت شاذي» في مطلع السبعينات و«أبو بلقيس» سنة ١٩٧٥، لم يتغير أسلوب استعارة المحرقة الشعبية المتجلدة في واقع تاريخي معين، لكن حينما كان يقصد من تقديم أخوت شاذي الأبحاء بهجوم شعبية بنت زمنها الحاضر الداخلي، بقي مقصد الكاتب قائماً في الثمانينات وإنما باستحضار عنصر إضافي من التاريخ يبرز علاقة أبو بلقيس بالاستعمار العثماني، كان تطور الحرب فرض إقامة الجدل المبسط حول علاقة الخارجي بالداخلي. هذا التناقض، وهذا الارتباط بين «داخلي» و«خارجي» لم تنضم حرى علاقته بثقافة ووعي اللبنانيين، إذ لا متدوحة من التذكير بتوجيه سفره شوشو نحو رجال السياسة وارتباط القوى «بسفارات الخارج» في مسرحية «آخ بما بلدناه». هذا مثل، والمثل الآخر قد يوجد في «مجدلون» مسرحية يحترف

ميراث المسرح التي ر... والسيما، نستطيع أن نكون المحوّل الواسع
لأن الأعمال المسرحية توفقة لفصيلة العنصرية

والخليفة أ... الحرب التي فجرت الصراعات الإقليمية والدولية وصلت
إلى مرحلة التوهم بأن الاحتياج الاسرائيلي، ساعة اعتقاد القوى السياسية
بأن الأسباب الخارجية انتفت والأوان أن للمشروع في معالجة الأسباب
الداخلية، لكن متابع تطورات الأزمة اللبنانية كالأزمة «داخل» عند نهاية
١٩٨٢ قاد في نهاية كل مرحلة إلى حتمية توضيح علاقة اللبناني بالخارج، من
موقفه ضد اسرائيل إلى ارتباطه العضوي بالعالم العربي

المراد من هذا التقديم المسبب هو أن الثقافة العاجزة عن تصور
الوضع خارج تحليلها ١ د والرهين للعلاقات المدنية والواقع السياسي
المدني، لا تستطيع اعطاء تصورهما عن جدلية العلاقات والصراخ التي توحد
الشكل الداخلي للمكان، فالثقافة في لبنان ما كانت لتتجلى في مراحل
ازدهارها لولا افتتاحها على التفاعل القومي والسياسي الذي كان عالياً
بتقدمه الشاملة غير المحصورة بحدود وهي المتجاوزة ٢ ود الداخل اللبناني
على المدى البعيد

في مصر أو في أي بلد عربي آخر تظهر الأعمال الفنية من... أن تفقد
الداخل، بالرغم من افتتاحها على قضايا ١ رج بما تعب
هذه القضية من محاولات التعبير عن انشاء قومي اسائي عالمي في لبنان،
الاختلال بين الداخل والخارج لم يحسم بالشكل التوافقي الذي يوحد انشاء
الثقافة، فليس من شدة جسد ثقافي متصل بمكر ثقافي قد يكون نواة تيار
يحصل صعدت الرائدة والمستفظة... هناك هوة سحيقة بين أنواع الثقافة،
وفقدان الاتصال بين أجزاء الوطن (المؤجل أو الوطن - المشروع) أدى إلى
انقطاع اتصال أنواع الثقافة ببعضها البعض، باستثناء حالات قليلة
فالسبب لم تلتق أو تتقاطع بالمسرح إلا في مجال نقل واستعارة شكل هذا الفن
في قالب الفن الآخر، وكذلك الأمر بالنسبة لعلاقة السبب والمسرح بالأدب

والموسيقى والفنون السمعية.

ومن الممكن توضيح هذه الصورة بما يتراءى وكأنه نقيضها. فموسيقى الرحابة لعبت دور الوسيط بين مختلف الفنون البصرية والسمعية وحتى الأدب، لكن الموسيقى استلبت ألق هذه الفنون فكان المسرح - المنة والسينا المنة والقصيدة منة، مع العلم أن نصوص الرحابة عوملت كتخصص وفيلمهم السينمائي كفيلم والمسرحية كمسرحية . هذا واقع صحيح إلا أن الاتصال الموسيقي بتلك الفنون حل مشروع مسرحية الموسيقى وأفلمتها أو شعرتها، بمعنى أن الخارج بات الدخيل لكن استيعابه لأي عمل جاء من داخل العمل إذ لم يكف بتسجيل حضور براني هدفه تدعيم عناصر العمل من أسس لغتها الفنية المتداولة ، بل حل الضد، من أجل استغلال هذه العناصر في قولبة شكل آخر للموسيقى والأغنية.

مع ذلك لم تفهم سينا الرحابة ومسرحياتهم وقصائدهم إلا من خارج الوجدان السينمائي والمسرحي والشعري، فبقيت العلاقة الثقافية بحكومة بنظرة الداخل إلى الخارج والعكس صحيح أحياناً.

الرحابة مثلهم مثل غيرهم من الذين أطلوا حل وسائل وأدوات فنية تعتبر خارجية حل حقل اختصاصهم . مع أن مجرد اطلالهم حل تلك المجالات الفنية يعتبر تورية لمسألة الاختصاص التي تجعل من ثقافتهم كلمة محددة ومستقلة وموحدة . وهم بالقدامهم حل تلك الاطلالة لم يعملوا في الحقيقة مشروع اتصال ثنائي يؤسس لحركة مستقبلية الأفاق . فهم لم يطلوا حل الآخر وإنما حل ذاتهم الفنية ربما بهدف استفاد جميع الوسائل المتاحة، أو ربما بهدف اغناء التجربة أو التوسع بما يكفل بسط سلطة فنية متراصة الأطراف . فالمسرحي وفد إلى السينا باعتباره حامل مشروع نفسه كسينمائي وكذلك الكاتب الذي أعطى نصوصاً مسرحية وسينمائية - مثل أحد بيضون كاتب فيلم «بيروت اللقاء» - إنما قدم نفسه كسينارست أو كاتب حوار مسرحي، وهكذا بقي سياق العمل تحولت علاقة الخارج حل فن العمل

داخلية هذا النص إلى علاقة داخلية - داخلية مفروضة ذات في هذه النص
لا تستطيع الاحتكاك بعضها استيعاب شكل واحدة من الشكل
تصيرها الأخرى، وفي عملية تدوير هذه لفظة كل لفظة خصوصيتها في
سبل ثراء بها على حساب الأخرى فتكون النتيجة بعض - واحدة
الأخرى حتى في صلب وحدتها المدة، وبدا تصبح علاقتها على حد
داخلية وارجية كل لفظة باقية وحدها مع اللقطة الأخرى، وهذا
الأمر يتطور إلى حد انفس علاقة لداخل - روح في صميم اللقطة الواحدة
والسواء فهي الواحد، ومن ذلك تنقسم في الشكل مع انفسهم فيكون
الشكل وداخل، والمقصود الآخر من عكس ذلك صاحباً أيضاً
درجة لا يجعل الداخلي متغيراً - الخارجي في ديكور القيم مثلاً
بالسطح علاقة اللقطة السيمائية بغيره من وعلاقة السيمائية
تحدث وشخصياته وهي طريقة تعامله المظلمة مع وكذلك علاقته
وعلاقة الأضواء والنواحيات به وهي النواحيات مدعاً اتحاده فينبى نشأت
وعده تصبح - والمواضع يقف السيمائي بين ما يعبر
روح بالسة لتوافق، وعلى الأحص سائبة للحرب

والسيميائيون سواء كانوا تقليديين أم ضليعين وضعوا أنفسهم خارج
الحرب، وحرصوا تعاملهم مع مؤسسة د - رسمية مثل مديرية شؤون السبها
والسارج والمعارض (المركز الوطني للنسب والتفريغين سابقاً) أن يبقوا خارج
المؤسسة حتى يدخلوا في اعتبار المؤسسة متى عقدت الدوا - بمثابة بورادة
الإعلام، عزمها على إنهاء الصاعدة السيمائية

ير أن ١٩١٠
أراد - المؤسسة، ما التورط كما يعني الاعتاق، وذلك
ينطلق عن الساحة إذ من بين صفوف المخرجين النجدة كانت محاولة
المعنى لا تتراجع تبني الدولة لموجة إعلام الشرعية على غرار اسرلاق والمركز

الوطني للسبنا والتلفزيون» في ترشيح فيلم يوسف شرف الدين، «الممر الأخير» لتمثيل لبنان في مهرجان برلين ١٩٨١.

ومن بين أصحاب المحاولات الجليلة، آثار البعض جدلاً عاماً حول ظاهرة استعجاب طواقمه ومواعبه من قبل دوائر الدولة الاعلامية، والمؤسسات الاعلامية والطائفية، ولم يعد الأمر غريباً طابع المحاولة التي يلجأ إليها السينمائي، إما للتصدي عن خسارته المادية والمعنوية من عمله الأخير، وإما للضرورة بفترة مؤقتة تتيج الانتقال من حالة المعاناة التي يعيشها في كساد الانتاج المرصدة أبوابه بوجهه.

هذه الظواهر، في حال جمعها، لا تعدو كونها محاولات لنقل خصوصية السينمائي الخارجية إلى خصوصية الشروط الداخلية المبراة لتوجهات المراكز والمؤسسات الرسمية وغير الرسمية، وهي محاولات ظلت بحكومة بالاغلق، ربما لأنها لم تتم عن رغبة في التورط بقدر انعكاسها برغبة في الاستفادة من معطيات بإمكانها توفير ظروف ملائمة للإنتاج دون السؤال عن حرية الإنتاج. فكل شيء ينضوي تحت لواء النخبة الخفية أو الصفوة المركاتيلية، فمن هذا الموقع أوداك تسع حدود المخرج المهنية حتى تكسب المعنى المضاد لها في تحول مهنة المخرج إلى مشروع سلطة، أو على الأقل إلى رمز سلطة، لكن مجرد خوض المخرج لهذه التجربة بتقدم نفسه من خارج لعبة الحرب وعلى هامش الدورة الثقافية فهو لا يملك الأفاق المواتية للطلوع بحرية بحرية جديدة.

دخول الحرب يعني التورط والبقاء خارجها يعني استحالة الانطلاق بمشروع قلاد على الاستمرار ومقاومة التفجيرات إلى أمد طويل، والحقيقة أن جميع الأعمال السينمائية المقدمة خلال سنوات الحرب ما كانت لتلد كموجة أو كفكرة جينية لولا استغلالها أو وقوعها تحت تأثير الحرب، فالبقاء خارج الحرب لا يعادل "السينمائي في الاعلان عن رفض الحرب وفرضها للغة العنصر". ربما اخفاق السينمائيين اللبنانيين في تهمرية الحرب يرجع إلى

استحالة توقّفهم بين لغة سياسية ترمز العنف وقانون الحرب، وصورة تؤكد تمثيل الحرب للذاتية الذاتية التي تعكس جزءاً مهماً من ذاتية المخرج - المؤلف. هذه الأشياء انعكست بطريقة لا إرادية وغير ذاتية في استبعاد خصوبة الحرب كمادة صالحة للاستعمال السينمائي، وبحكم قانون تحريك المادة ومرورها بأطوار تشكيلية، تطورت حركة المادة إلى حد أسر السينمائي في شكل فيلم، أي شكل مادته التي هي الحرب. كان المطلوب بالآخرى أبضاح انتهاء السينمائي إلى فيلمه وشخصياته ومكان قصته لأن تطور المادة على هذا النحو المطلق، على سبيل المثال لا الحصر، من تحديد لون ومواقع الشخصيات في الروايات، أي أن عنصر الادانة، مهما كانت طبيعة هذه الادانة، كان متوقفاً من خلال الشخصيات التي شوهدت في معظم الافلام فعندما يحدد مخرج الفيلم السويدي شخصياته وفق مقاييس الخير والشر ويعمل على ربط حياتها بمناخ الحرب العظمى فيها يعرب صاحب المحاولة الجادة عن مبادئه لممارسة المسلح، أي مسلح كان، فذلك يفرض على المخرج، تلقائياً، استكمال موقف سياسي غير معلن، ذلك أن الحرب، وبخصوصاً تلك التي شهدتها الساحة اللبنانية، افترزت غالباً بالمرور والشخصيات. الخير والطيبة وسوء الفهم والممارسة تفقد في حالة الحرب، مهما كانت، معاييرها الأخلاقية والإنسانية لتدخل إلى الذاكرة المعاشة يومياً. فمحاول استخراج مفرداتها من أمثلة الحرب التي يضحى بها الإنسان مختصراً لحالة من حالاتها وهي التي تبعث على الاجتهاد في التشبه والتشخيص بها بعد اسقاط تجربتها في مسلح انساني صرف.

كانت الصعوبة فائقة بين أن يكون المرء داخلية (إلى حد ما في تجربة السينما التسجيلية) أو خارجياً (في السينما الروائية)، إذ الحرب كلمة واحدة تختلف باختلاف تجاربها. الحرب العالمية الثانية أدت في السنين اللاحقة لها إلى ظهور افلام عديدة وبعضها عظيم من غير أن تفرض اشكالية الداعلي والمارجني وكيفية اعتبار الشخصيات، فالتاريخ أصدر أحكامه وفرز الطيب عن الشرير ودان النازية وعمد نصر الخلفاء، وحتى الافلام التي حاولت

تصبح التاريخ بإعادة النظر إلى ما خلفته تلك الحرب وما جرى السفر عليه من أعطاء تجهيز معنى النصر حين الكشف عليها، أعلنت حربها في نقد الحقائق التاريخية غير أنها ظلت وفيه لأحكام التاريخ، فالنازية لن تتغير وتقلب في نهاية فلم إلى نزعة حضارية انسانية كذلك كانت الحرب النيتامية بما أدت إليه من أفلام (أميركية) هي في مضمونها وثائق لادانة وشهادات ملهمة عن التاريخ الأمريكي الحديث ووصمة العار والاحباط والمهزلة التي ألحقت بالشعب الأمريكي.

وراء الحرب النيتامية والحرب العالمية الثانية اللتين أوجعنا للسينما بمواضيع راقية ونظرات انسانية متقدمة ومنفتحة على الغير، كانت هنالك أنظمة تصنع الحروب وأبطال مثاليون وتراجيديون ولبسوا بالضرورة من مشاهير السياسة، وكانت نهاية حكم ترومان وعهد نيكسون بمثابة لمحة تنجح للسينماي التحرك بحرية والتحدث من مساحة خارجية عن رقعة الحرب، وهذا الأمر يخلق تأويلات حادة إذا ما سعى السينماي مثلاً إلى تصوير الوضع النيتامي أو الكميوني بعد اسدال الستار على الحرب النيتامية، فهذا يعني بلغة السياسة تدخلاً في أوضاع داخلية يشترق حسمها سنين طويلة، كما هي الحرب النيتامية التي انخلت اسماء وشعارات عدة ووصل بها الأمر إلى فصل المجتمع المدني عن العسكري حتى انتهت إلى عسكري المجتمع ككل، وما اللذائع التي راح ضحيتها الآلاف سوى أعمال تبصر عن نفسها في تجهيز الجماعات المدنية واتقانها بخراطة الحرب واساطير الموت اكراً للبهاء. غاية حالة «خارجية» يمكن أن يجهاها السينماي وهو يصور القتل الابرياء الذين يريد أن يخلق منهم المثال الفني الساطع على إنسانيته بمعزل عن أي تقييم اجتماعي وسياسي لحقيقة امتزاجهم بهذه الكتلة النارية من العنف والكراهة المتصارعين مع الحب والسلام؟ الحرب، إذا سميت بالأهلية، تفرض استحالة التعاطي الآن معها قبل اقترانها بعمل على ذاكرة وملحمة شعب ولكن أي شعب وأي مجتمع متعدد ومتنقسم ذلك الذي تزكده الحرب وتقرضه خارطة الوطن المؤجل.

من المستحيل إعطاء فيلم جاد وأصيل عن حرب سوف يختلف التاريخ في حكمه على الأنظمة السياسية والجماعات البشرية التي صنعتها. لقد جاءت الأفلام التجارية لتقول على لسان مخرجيها أن ترفيه الجمهور يبقى الوسيلة الوحيدة لتطوير السبيل كفن شعبي يتقدم أهداف الوحدة وجمع شمل اللبنانيين بدل الانخراط في أفلام سياسة وسيناريوهات واقعية تدعي قول حقيقة ما يجري. وجاءت الأفلام الحادة منعكسة بأساليب مخرجيها لتخضع ذاكرة الناس وتدفنهم إلى رؤية شهادات عن الحرب. شهادات تزعم اللا انتهاء والحاشية على مستوى الثقافة ومستوى الممارسة السياسية. إذن كان هنالك تعبير عن خارجية ما من الحرب التي يستحيل تصوير عنها بتغيب هوية جماعاتها وموزعها البشرية كما قدمت بشكلها العبي، فلا يمكن مثلاً تغيب العنصر العربي وغير العربي عن الحرب وتستحيل المدافعة عن الدولة بينما الدولة جيش محارب على الجبهة الأهلية وفي الوقت الذي السبيل من معاملة الدولة له بمطلق المحاذير والتوازنات الطائفية. وأروق الإبداعية بين مخرج وآخر يستحيل إنتاج فيلم عن الحرب لنقل صورة عن مجتمع مدني - عسكري صاف بلبنانية. أليست خرافة فعلاً أن نكون شخوص عدد كبير من الأفلام خالية من الفلسطينيين الذين كان لهم في الحرب دور تاريخي في التحول الاقليمي الكبير لنفسيه الشرق الاوسط وعلاقة لبنان بها ومدى تأثيرها على أزمة الداخل اللبناني؟

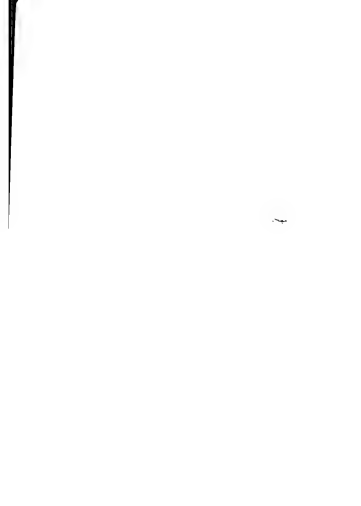
ليست هذه دعوة إلى استعمال رموز مباشرة أو عرض الواقع بلا إضافات ولكن ثمة من حاول إعطاء أكثر من عمل مثير لتناقض الآراء حول تصويره المباشر لواقع الحرب فأضعف أسلوبه مبقاً لسياسة الموانع فكانت علاقته بالحرب خارجية وزادت حدة خارجيتها أكثر مع اضطراب المخرج إلى الرضوخ لقوانين دائرة الرقابة في الأمن العام، وما شابهها من محاذير حربية سياسية تحد من حرية التعبير. وهكذا، ففي «الملجأ» قدم رفيق حجار عمله حاملاً هوية المحاولة التفريرية المرشحة وعندما تعين عليه استحصال إجازة العرض الرسمية واجه معركة حامية مع الأمن العام الذي طلب حذف أي

مشهد لحيطان الشوارع التي تظهر فيها شعارات من توقيع أحزاب معروفة . أكثر من ذلك شهد «الملجأ» ظهور آخر مثل فلسطيني يمكن أن يشارك مستقبلاً في بطولة فيلم لبناني، وهو المثل عبد الله حداد، فقد استحسن الوسط الفني لمحب التعامل مع مثل لا يستطيع اغتفاء اللهجة الفلسطينية إذا كان من الناطقين بهذه اللهجة .

وفي «الملجأ» كانت إشارات ولقي حجار إلى ممارسات «اليمين الفاشي» واضحة بمضمونها التصويري لكن بالنظر إلى المحاذير السالفة الذكر، بدت محاولة المخرج تغريبية بالمعنى الذي يقفه على مسافة معينة من الحرب .

وحق المرحوم اندريه جدهون اضطر في وقت لاحق إلى الإذعان لضرورة البقاء ولو على مسافة شكلية من الحرب حين عمد في «لبنان رغم كل شيء» إلى تصوير الجنود السوريين بجيشة أشخاص من ذوي السحن السمراء بهدف تمييز العنصر اللبناني الأصيل عن العنصر العربي الدخيل .

إذن هذا النزوع إلى احتلال موقع بصري خارجي من الأحداث والشخصيات طال أبسط التعابير السيميولوجية التي يلوب من خلالها المضمون بالشكل . اللون، اللبس، المظهر، اللغة... جميعها لعبت في تحديد اتجاه النظرة، نظرة خارجية لم توفر المكان حتى . فلئن تم اعتبار الصورة المتداولة عن لبنان سياسياً صورة ذات شكل خارجي راجع عالمياً من رواج الكليشيهات التي أبرزها وزارة السياحة على سبيل نشاطها الدعائي، انطلاقاً من المعالم - الرموز: الروشة، قلعة بعلبك، تمثال حريصا، الخ... فإن الصورة السيميائية بقيت خارجية، لا وبل منسجمة مع روح الكليشه السياسي . لن نضرب المثل على فيلم محدد ولكن بشكل عام ينطبق على كافة الأفلام الحرب، ظل المكان اللبناني ذلك الخط الممتد ساحلاً من شاطئه بحر إلى آخر، أو تلك المناطق التي تعتبر مركزية، ويوسع الذاكرة أن تلصقها تلقائياً: شارع الحمراء، الصنائع، حي الفناحق، فضلاً عن الأسواق التي



على مسافة من المكان مرسومة ومهندسة للتطابق مع فحوى السيناريو. مشاهد المطار ، مثلاً ، والتي تشكل تكون القاسم المشترك بين أبرز أفلام الحرب تعثر أكثر من غيرها على شيء من انسجام رؤية المخرج إلى شخصياته. الرصد «الخارجي» للشخصية يتوافق، في الفيلم التجاري، مع اختيار المخرج لشخصية الغريب الآن من الخارج محلاً بمشايخ التخريب وخططات التأثير على البلد، علماً أن تصوير المطار كان يتم في أحيان عدة على سبيل التبادل الدعائي مع شركة «طيران الشرق الأوسط» المخطوط الجوية اللبنانية.

نفس هذا الرصد كان يتوافق، في فيلم مثل «بيروت اللدناء» أو «حروب صغيرة» مع القاء المخرج لظروته على شخصيات تقرر الرحيل والانتقال إلى مكان خارجي. المكان الداخلي في الأفلام لم يحط بالدواية التي تجعله الرابط - الفصل بين عقد السيناريوهات والشخصيات الروائية. برهان علوية، وإلى حد ما ملونون ببنفادي، اشتغلا أكثر من الآخرين على المعالم الجغرافية لكن داخلية المكان كانت هدف عملية تجريد شاملة للديكور، أحياناً لأسباب الفراغ المرغوب إظهاره وأحياناً لأسباب محض جمالية. الأهم من ذلك أن الطبيعة كديكور خارجي ظلت منظرًا خارجياً. أفلام صلاح أبو سيف اتسمت مثلاً بالواقعية بعد ولوج الكاميرا إلى عمق الحوار الشعبي. الأفلام اللبنانية استغلت الطبيعة أما بدوافع رومانسية بائنة تركت أثرها حتى على اختيار أسماء شخصيات الفصص العاطفية مثل «الحل»، وأما بدوافع إظهار الكليشه السياسي فحجداً لجمال أو نقداً له. لم تكن الطبيعة - الخارج حافزاً للولوج إلى داخلية الأمكنة. الأحياء الشعبية، والآخرى الأحياء العريقة في تاريخ المدينة ظلت مستبعدة عن رؤية السينمائي حتى على صعيد اختيار المقام. القهص الشعبي بقي هو هو (الحاج داود) المثل على البحر، أي المرتبط بتراث سياسي وذاكرة لا يحتاج المخرج من خلالها إلى اجتهد في تفسير مدلولاتها. ربما تجنب العمق البيروني تولد من رغبة في محاشي إظهار «السياسي» و«الاجتماعي» المميز بلون شعبه، من جانب الموضوع الروائي.

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

التي هي

الإنتاج والتمويل ومحولات العناصر السينمائية من مجال مهني إلى آخر، فإن أصحاب المحاولات الجلدة اخفقوا في صنع تيارهم ووسطهم، وفي غياب الدور الرسمي المقترض من خلال «مديرية شؤون السينما والمرح والمعارض» وقع أصحاب تلك المحاولات ضحية تحولاتهم الذاتية وظلوا في مثل اعتبارهم خارج رعاية القطاع الحكومي (العام) وخارج اهتمامهم إلى «نقابة الفنانين السينمائيين»، جيلاً من الخارجيين. في مطلع السبعينات كانوا مشاريع ثوار، أي أن مشروعهم السينمائي كان من روافد الحركة السياسية العارمة في العالم العربي، وفي ثمانينات الحرب واجهوا خيارين لا ثالث لهما: التحول إلى مؤسسة انتاجية ذات طابع فرنسي لما علاقتها ومصلحتها التشابكة بين الداخل والخارج أو إكمال مسيرة العمل السياسي التقدمي الذي اتخرف إلى طائفة الوضع اللبناني بعد تغيب الميقات التي كان يعنيا مباشرة الوجود الفلسطيني في البلاد.

وفي الخيار الأول الذي كشف النقاب عن مضمون المعطاء الجلد في سينما الحرب، وجد المخرجون أنفسهم أمام واقع حربي يربدون الوقوف على هامشه مع أن تجربتهم السياسية الطويلة انعمت في وجه من وجوه الحرب المتعددة. هذا الطرح الخارجي للعلاقة بالحرب أدى إلى طرح خارجي في تصور العلاقة بالسينما كما هي متبعة تقليدياً في لبنان. فقاموا بتدوير انتاج افلامهم بأنفسهم ووسائلهم الشخصية وجازوا بكتاب حوار وسيناريو من أوساط متفقة لا تحمل بدورها مشروعاً أو تصوراً لحركة سينمائية تشد الاستقرار الفاعل في المستقبل، ثم جازوا بوجوه جديدة لبطولة افلامهم من غير أن تفتقر هذه الوجوه بأسياء أشخاص يتحنون القرص لأثبات مواهبهم وامتنان التمثيل، فكانت افلامهم قائمة على وضع ثقافي مركب لا يعكس هم القطاعات الثقافية المختلفة والمشاركة بصنع تلك الافلام في صياغة المعادلة السينمائية الجامعة لمعطاءاتها في قالب يحمل الغنى الثقافي.

بتعبير مبسط، وبالاستغناء عن تسمية «افلام المهرجانات» كانت

100

100

100

100

100

بهوية لبنانية معترف بها وكان ضياع الهوية في الستينات إلى أن كانت حرب
الجبينات والثمانينات وظهور السينا الخاصة بمفاعيلها المرحلية. سينا
قامت على تركيب تصور جديد لصناعتها وطنياً. ذلك يطرح مسألة البدايات
من جديد، والبدايات قامت على ما يشبه التطلع إلى آفاق المستقبل، وقد
يكون من العبث اختراق حالة المستقبل بحثاً عن آفاق ليست سوى
احتمالات وهمية. ✕



الفتاة

في الأفلام

التي

تظهر



الفتاة

في الأفلام



.. الشاعرة الراحلة ناديا تويني في «حسانات» أو «حين إلى أر



.. من موعة صبا
التمايلات : «حسانات»
وعالمها للمسير
النصفي، مع عزاد شرف
الدهر.





«عزوب عسيرة» لمارون

.. أحمد دوغان وبثول عطار في الكوميديا الغنائية «ليل من لبنان» لرضا ميسر.





شیر
مدرسه و دانش
مدرسه





- ليلى كرم وبهشل
تأيت: وساعتي حبيبه
لهير عيره .

- «المجازفة» فرحان عسر مع نواز شرف الدين ومحمد المولى .







.. امل حليم ، احمد المزين
ودي من ينفعل في امانتي
لحت لوس لراح ولسير ا.
عودي.

.. امل صليبا وانطون
كويلا في واسرا في بيت
صلاية لزياردي حيس.







- منى طابع وكسبل سلامة في
«الإنسان وعظم كل شيء»
لأنه به جدهم.

- جاك فيبر أول ممثل فرنسي
لدور البطولة في فيلم «لبناني»
و«لبناني» في «لبناني»

ص ١٠





رائيل هي حميد وطفلي حسن
يشاري لي اوتابا من ر الحرف
رمان جود





- الموت من ورقه لطف
جبل، مع إبراهيم الرضلي
وعلا حرن.

- ميشال تايستي والبروليه
لويك لوف اللين.

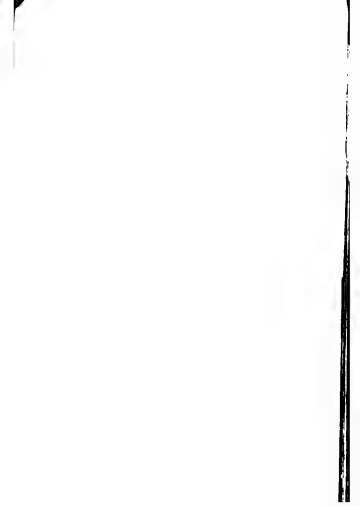




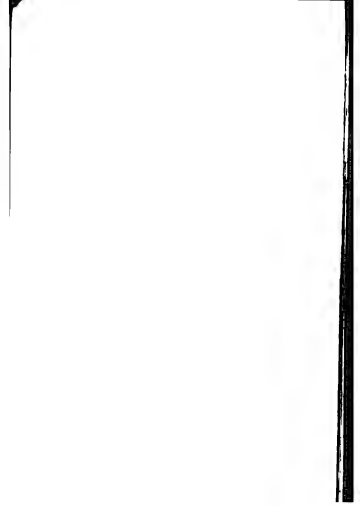
و محمد
و محسن

سید م . . . روح شهید بی
روح - روح محمد





فیلمو غرافیا

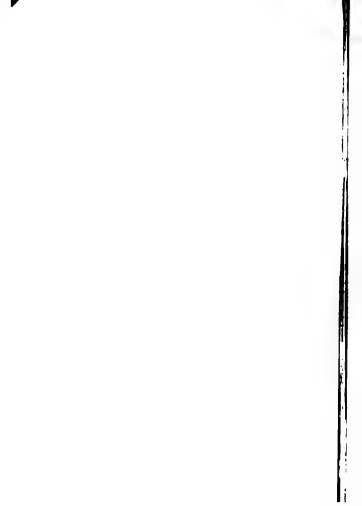


تشمل القائمة التالية جميع النسخة التي قد يتاح من
١٩٨٥ وهو لا بد من النسخة - ب - حصص
في نسخة خلال نشت

مجموعة - د - من نفوس يعمل شفرير - ب - في عمر
رسته شكات تنفرد ووكالات لاء - لأحية، م - د - يعمل دور
الإعلام ومؤسسة نسيم تخطيطية في إنتاج كمية هائلة من الأشرطة،
وحد مختبر حراقي فاس حوى، وهو المكون من حصص
التي شرف عن شريكة حصة شعبة تحرير فستون. م - ١٩٨١،
روية شكات - أ - م - د -

عن هذا - ب - عمدة مبهجة الاستقبال في
النسب هو لدى العمل هوية الإنتاج النسخة - لإنتاج - م - د - مشترك مع
تكثر من دولة أخرى، م - د - الإعلام التي حفظها بعض
نحريين نسخين حصة شكات الإنتاج لأحية

وعمدة فو - ب - م - د - الإنتاج نسخ، ففقدت كل م - د - م - د -
النسب - شريحة مبهجة وفصيرة، م - د -
- هيك عن شريحة النسخ



الأنفلام الروائية

١ - الرجل العائد - قصة حياة أبو علي ملحم قاسم.

مها الصبح ، أسعد فقة ، نيل سكر.

● سبدر - صبحي سيف الدين

● إنتاج حسن الأنا وصبحي سيف الدين

● صبحي سيف الدين

● توزيع التصوير ١٩٧٥

● المعرض - الأثنين ١٦ نيسان ١٩٧٥ في صالة سرودوا

خمس.

عزت الحلايل ، مبراي معيوف ، فليب عقيقي.

رؤف أبو نصر

● سبدر - إنتاج د.

● توزيع تصوير

● المعرض الأول - معرض القبة في بيروت - ور حري في ٣١

١٩٧٧ في مهرجان السينما العربية في - الذي افتتح في ٢٦

أثار بمساحة هيثات عدة بينها جمعية الصداقة الفرنسية العربية . سبق تقديم الفيلم في باريس عرض الشريط التسجيلي «تقرير عن الوضع في لبنان» من تحقيق وليد شميط بالتعاون مع المخرج السوري فيصل الياسري .

٣ - «عرس الأرض»

- تمثيل : إغراء ، أديب قدورة ، محمد أمهز ، هند عمرو ، كريم أبو شقرا ، علي الزين ، محمد طليس ، جوزف ناتو .
- سيناريو : صبي سيف الدين .
- إنتاج : أفلام لبنان الجديدة - محمد أمهز وهند عمرو .
- إخراج : صبي سيف الدين .
- تاريخ التصوير : ١٩٧٨ .
- العرض الأول : يوم الخميس ٢ تشرين الثاني ١٩٧٨ في صالة أديبون ، بيروت . سبق العرض اشتراك الفيلم في مهرجانات عالمية السباحة التي افتتحت يوم الخميس ٧ أيلول ١٩٧٨ ونال على أثرها الفيلم جائزة المهرجانات التشجيعية بالإضافة إلى شهادات تقدير للعاملين فيه . وقد احتفل بتوزيع الجوائز مساء الأحد ١٧ أيلول في ملعب بحمدون البلدي .

٤ - «حساء وعملقة»

- تمثيل : هويدا ، فزاد شرف الدين ، شوقي متي ، محمد المولى ، جوزف ناتو ، عليا نمري ، لين وندال ، محمود ميسوط (نهمان) .
- سيناريو : سمير الغصيني .
- إنتاج : شوقي متي .
- إخراج : سمير الغصيني .
- تاريخ التصوير : ١٩٧٩ - *

(نامہ علیہ)

نظمیں

● مہر علی

(محرر) ۱

(محرر)

۲۔ الضحیٰ

عزیز مہر علی، دایہ

محرر

● سید زید - مہر علی

● حو

● اہلسنت اہلسنت - خلیفہ محمد

● اخرج - رفیق علی

■ حج مکتوب

■ مہر علی (۱)

مہر علی (۱)

۳۔ آخر الصیف

سید شافعی

مہر علی

حکیم و علی، مہر علی

مہر علی، مہر علی

● قصہ، سید زید

●

●

● حج مکتوب - مہر علی

(محرر)

٧ - المسرح الأعيبر

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، إلسي فرنسي، فيليب جبور، أحمد الزين، عماد فريد، ميشال ثابت، هدى ناصر، رائف فتوي، سامي كلارك.
- قصة سيناريو وحوار: غسان حريزي ويحيى حمود.
- إنتاج: محمد سعيدون ومصباح سلام (بمقتضى حقوق الإنتاج لاحقاً إلى مصباح سلام).
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٠ - ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٢٣ آذار في صالة سارولا (الحمراء).

٨ - المفامرون

- تمثيل: محمد المولى، عويدا، أحمد الزين، ملاونا، رفيق نجم، نجلا الحاشم، ميشال ثابت، خالد السيد، جوقيس.
- سيناريو: سمير الفصفي.
- إنتاج: محمد سعيدون ومحمد المولى.
- إخراج: سمير الفصفي.
- تاريخ التصوير: ١٩٨١.
- العرض الأول: الاثنين ٥ تشرين الأول في صالات: سارولا وجان دارك (الحمراء)، فينيسيا (جونيه)، كولوراندو (طرابلس) وشهرزاد (صيدا).

٩ - القرار

- تمثيل: فؤاد شرف الدين، شوقي متى، سوزان أبي ناصر، فيليب جبور، فيليب عتيقي.
- سيناريو: غسان حريزي.
- إنتاج: «ماناتن فيلمز» و«سوجيفكو».
- إخراج: يوسف شرف الدين.

رجح منظور

عارض

في صدي

مفرد

في حفر

من حفر (مفرد)

في حفر (مفرد)

من حفر في حفر

مفرد

مفرد

مفرد

مفرد

رجح منظور ١٩٩١

في صدي

عارض

مفرد

مفرد

من حفر (مفرد)

من حفر (مفرد)

مفرد

شباط ١٩٨٢) وكان ١٩٨٢ (برنامج سوق الفيلم) واقتصر عرضه في لبنان على حفلة خاصة برجال الصحافة والأصدقاء يوم الثلاثاء ١٩ كانون الثاني ١٩٨٢، الساعة الحادية عشرة صباحاً في صالة الحمراء.

١٢ - «ليل من لبنان»

- تمثيل: أحمد دوغان، بتول عطار، محمود ميسوط (فهمان)، ميشال ثابت.
- سيناريو: رضا مير.
- إنتاج: «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي - صباغ أخوان».
- إخراج: رضا مير.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢
- العرض الأول: الأحد ١٤ شباط ١٩٨٢ في صالتي ريفولي (طرابلس) وهيلتون (صيدا)، والاثنين ١٥ شباط في صالات مونتريال ومونت كارلو (الحمراء) وفينيسيا (جنويه)، والسبت ٢٠ شباط في صالة الساحة (عاليه) والاثنين ٢٢ شباط في صالة أوديون (أنطلياس).

١٣ - «الليل الأخير»

- تمثيل: عبد المجيد مجذوب، إ. ، فليب جبور، عبدالله الحمصي (أسعد)، كمال حلو، هند طاهر، فريال.
- سيناريو: غسان حوري.
- إنتاج: «مانياتن فيلمز».
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢
- العرض الأول: الاثنين ٢٩ آذار ١٩٨٢ في صالتي الحمراء وفينيسيا (جنويه).

١١ - من بطنه النار

- ☐ أ- نبي
- ☐ ب- ساحر
- ☐ ج- مفسر في تفسيره البحر
- ☐ د- تولى - قاض
- ☐ هـ- ...
- ☐ و- مفسر في
- ☐ ز- ...

١٢ - الحقيقة

- ☐ أ- ...
- ☐ ب- ...
- ☐ ج- ...
- ☐ د- ...
- ☐ هـ- ...
- ☐ و- ...
- ☐ ز- ...
- ☐ ح- ...
- ☐ ط- ...
- ☐ ي- ...

... ..

- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: حدد للمرة الأولى في أيار ١٩٨٢ ثم أوجس، إلى العلم التالي.

١٧ - «قفزة الموت»

- تمثيل: فزاد شرف الدين، غريس حداد، سامي مقصود، ليل كرم، محمود ميسوط (فهمان)، صونيا إيليا.
- سيناريو: غسان حريوي.
- إنتاج: «سوجيفكو» و«غالية فيلم».
- إخراج: يوسف شرف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: الاثنين ١٨ تشرين الأول ١٩٨٢ في صالتي سارولا (الحمره) وأوديون (جل الديب).

١٨ - «مواعد مع الحب»

- تمثيل: نصير قرطباوي، إيلي فرنقي، عصام الشناوي، إبراهيم مرعشلي، محمود ميسوط (فهمان).
- قصة: نصير قرطباوي.
- سيناريو: سيف الدين شوكت.
- إنتاج: «الشركة اللبنانية للتجارة والاستثمار السينمائي - صباح أخوان».
- إخراج: سيف الدين شوكت.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٢.
- العرض الأول: الاثنين ١٥ تشرين الثاني ١٩٨٢ في صالات مونشريال (الحمره) وأوديون (جل الديب) وفينسيا (جرونه).

عبد محمد محمد
ميشين صوم، عبد صبح، صوب، سيد، مهدي زحيد،
يوسف حسي

- سبزر، رفيق حيدر
- (البرست هيمو) - عفيف مدني
- رفيق حيدر
- تاريخ تصوير ١٩٨٢
- تعرض لأول الانثى ٢٢ تشرين الثاني ١٩٨٢ في عدلات بيكديبل
- رولا (الحمره) ولوثيون (حل المديح) وهيبيا (حويه)

- العبة النساء

- شين
- سبزر، صبح العقيقي
- شوقي من
- جرح صبح العقيقي
- تاريخ التصوير
- تعرض لأول
- (عمره) وهيبيا (حويه) وساهي ٢ (الحديده) وكاينون
- (مهد)

- الحروب الصغيره

روحه حواء، اسماعيل،
يوسف حسي،
روفت

- قصة وسبزر
- حوز

- إنتاج : مارون بغدادني .
- إخراج : مارون بغدادني .
- تاريخ التصوير : ١٩٨١ .
- العرض الأول : العرض العالمي الأول يوم الخميس ٢٠ أيار ١٩٨٢ في مهرجان «كان» في صالة ميرامار ضمن برنامج «نظرة ماء» . وجاء العرض الجماهيري في بيروت يوم الاثنين ٣١ كانون الثاني ١٩٨٣ في صالات الحمراء ، لاساجيس (الأشرفية) ، فينيسا (جنوبه) وأوديون (جل الديب) .

٢٢ - «لبنان رغم كل شيء»

- تمثيل : ريمون جبارة، رضى عوري، أنطوان ملقي، لطيفة ملقي، رفعت طريه، كميل سلامة، ورد يوسف الحال، منير غاوي .
- قصة : شادية جدهون .
- سيناريو: أندريه جدهون .
- إنتاج : «اللجنة الأسقفية لوسائل الإعلام» .
- إخراج : أندريه جدهون .
- تاريخ التصوير : ١٩٨١ (واستمر على مراحل منقطعة في العام ١٩٨٢) .
- العرض الأول : الاثنين ٢٨ آذار ١٩٨٣ في صالة إسباس ٤ (ذوق مكابل) .

٢٣ - «عذاب الأمهات»

- تمثيل : آمال عفيش، أكرم الأحمر، ميشال ثابت، أنطوانيت نحاس، محمود ميسوط (لهمان)، ناديا حدي، فيليب جبور، غادة فياض .
- سيناريو: رضا ميسر .
- إنتاج : «الشهاب للسينما» .

- سيناريو: زيناردي حبس عن مسرحية «رغبة تحت شجرة الفودار»
ليوجين أونيل.
- إنتاج: مروان بضعان.
- إخراج: زيناردي حبس.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢ نيسان ١٩٨٤ في صالتي سارولا (الحمراء)
ولاسيتيه ١ (جونية).

٢٧ - «ساحلي حبي»

- تمثيل: سمير شمس، سناء حامد، رندة حامد، عفيف شيا، ليل كرم،
ميشال ثابت، وفاء شرارة، محمد إبراهيم، منى سمعان، الطفل ليل
مبلغ، أوديت ملكون.
- قصة، سيناريو وحوار: جنتيف عطا الله.
- إنتاج: «هيلم فيلم».
- إخراج: تيسير عبود.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣
- العرض الأول: الاثنين ٢١ أيار ١٩٨٤ في صالتي اتوال (الحمراء)
واسباس ٢ (جونية).

٢٨ - «عروس البحر»

- تمثيل: وليد توفيق، سمير غانم، ليز سركيسان (إيمان)، جميل راتب،
نيلة كرم.
- سيناريو: سمير الغصفي.
- إنتاج: أفلام هادي العريس.
- إخراج: سمير الغصفي.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ (بين أثينا وبيروت وباريس).

- عرضي لأشهر في صلات سر (حمر)

ـ «حي الذي لا يموت»

- ثلثي صحن مركب
- صحن حبيب محمد علي
- حبيب محمد علي
- مخرج يوسف شرف الدين
- تاريخ التصوير ١٩٩٣
- عرضي لأول مرة ٨ شرب
- (حمر)

ـ «ليل والذئاب»

- ثلثي صحن
- صحن
- صحن

ـ مخرج صحن سرور

(عرض مخرج منقطة سرور)

- عرضي فقط في صحن
- مخرجي وفانك (١٩٨٥) و
- ـ «الجهة الخامسة»
- صحن صحن
- مخرجي

- قصة وحوار: رفيق نصر الله.
- سيناريو: صبحي سيف الدين.
- إنتاج: عبدالله فريدي.
- إخراج: صبحي سيف الدين.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤.
- العرض الأول: الاثنين ٢٢ تشرين الأول ١٩٨٤ في صالة مونت كارلو (الحمرء).

٣٢ - «شيخ الماضي»

- تمثيل: جورج شلهوب، إلسي فرنيتي، سليمان الباشا.
- قصة، سيناريو وحوار: نينا الرحباني.
- إنتاج: جورج شلهوب.
- إخراج: جورج غياض.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٣.
- العرض الأول: الاثنين ٢٥ شباط ١٩٨٥ في صالتي الحمرء ولاسينيه ١ (جونيه).

٣٣ - «الجنوب الثائر»

- تمثيل: إبراهيم كمال، أمال السيد، رضوان حمزه، سعيد بركات، مهدي زهير.
- سيناريو: رضا مير.
- إنتاج: «الشباب للسينما».
- إخراج: رضا مير.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ - ١٩٨٥.
- العرض الأول: الاثنين ١ نيسان ١٩٨٥ في صالة مونتريال (الحمرء).

٣٤ - «أمان تحت قوس قزح»

- تمثيل: ري مي بتلي، فيليب جبور، أحمد الزين، سهر صالحاني.

• طبيب عيني . علي الخليل

• سيرة . سحر

• - مبدئ ش

• راج سحر

• تاريخ التصوير

• العرض الأول - الست ٦ نيسان ١٩٨٥ في حدائق حارس

ورادو (شعراء) و

• المخطوف •

• ثليل إبراهيم مرعشي . صبح . علي الخليل

• سيرة إبراهيم مرعشي

• عقب مدني . إبراهيم مرعشي و

• تاريخ التصوير

• العرض الأول - الست ٦ نيسان ١٩٨٥ في حدائق حارس (شعراء)

• غزل البنات ٢ •

• ثليل حرك سحر . هلا سحر . يوسف حسي . ديم هبترو .

• ديم . حرك السيد . - لاشرك مع حبيب برنو

• قصة حوسين صبح

• سيرة

• إنتاج : ألف الإنتاج الجماعي : (لندن) و Cine Video (كندا)

و Sigmas - opta (فرنسا) - التعاون : في علاقات اندرجية

و المركز الوطني للسينما في دار . Telefilm - كندا

• حوسين صبح

• راج التصوير ١٩٨٤

- عرض في مهرجان كان، جائزة الكاميرا الذهبية، قسم «أسبوعا المخرجين» يوم الأحد ١٩ أيار ١٩٨٥.

٣٧ - «الفجيرة والأبطال»

- تمثيل: محمد المولى، أحمد الزين، رولا حمادة، سمير صالحاني، سعاد.
- قصة، سيناريو وحوار: سمير الغصيني، رفيق نصر الله وغان حريمي.
- إنتاج: المؤسسة اللبنانية للأعمال السينمائية والتلفزيونية.
- إخراج: سمير الغصيني.
- تاريخ التصوير: ١٩٨٤ - ١٩٨٥.
- العرض الأول: الاثنين ١٧ حزيران ١٩٨٥ في صالة سارولا (الحمراد).

٣٨ - «معرفة»

- وضع وتنفيذ: فرقة مسرح الحكواتي.
- سيناريو: مسرح الحكواتي.
- حوار: رفيق علي أحمد.
- مدير الإنتاج: حسن بلو الدين.
- إخراج: روجيه عساف.
- تلوين التصوير: ١٩٨٤ - ١٩٨٥.
- العرض الأول: الاثنين ٤ تشرين الثاني ١٩٨٥ في صالة دنيا (صور).

٣٩ - «الفاتنة والمغامرة»

- تمثيل: أحمد الزين، رولا حمادة، ميشال ثابت، صونيا إيليا، خالد السيد، عمر الشماخ.
- سيناريو: فؤاد الأدهي.

«كلا كيت فيلم»

سمير الغصيني

تاريخ التصوير ١٩٨٥

العرض الأول
لغة لاسيبه ١ (جويه)

بي، سمارة، عبدالله الخمصي، ميشال ثابت،

● سيناريو يوسف شرف الدين

● حوار

● إنتاج «غاية فيلم»

● يوسف شرف الدين

● تاريخ التصوير ١٩٨٣

● العرض الأول يوم الاثنين ٢ كانون الأول ١٩٨٥ - «مهرجان

رقة السبعيني الرابع» عرض مبدئياً إلى المصرية

١١ - المرمورة،

● تمثيل كريم أبو شقرا، هلا عون، ملحم بركات، خالد السيد، صونيا

إيليا

● قصة، سيناريو وحوار كريم أبو شقرا

● إنتاج المؤسسة اللبنانية العربية لإنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية

والتلفزيونية - كريم أبو شقرا

ونام الصعدي

تاريخ التصوير

١ في صالة لاسيبه ١

اللام بصورة ولم تعرض حتى نهاية ١٩٨٥ :

١٩٨٣ : - «المزيفة»، سيناريو وإخراج صبحي سيف الدين ، بطولة سهير صالحاني وعلي الزين .

- «وطن فوق الجراح»، سيناريو وإخراج صبحي سيف الدين ، بطولة أكرم الأحر وأمال عفيش .

- «بيوت من ورق»، سيناريو وإخراج رفيق حجار ، بطولة إبراهيم مرعشلي وعلاء عون .

- «ورفت الجلدة»، قصة وسيناريو و ار موسى مرعب ، إنتاج وبطولة شوقي مكي ، إخراج جورج غياض .

- «في مهب الريح»، سيناريو وإخراج زيناردي حبس ، بطولة وحيد جلال وعلي الخليل .

الأنفلام الوثائقية

- : - «الشهيد»، إخراج مارون بقدادي.
- «كلنا للوطن»، إخراج مارون بقدادي.
- «حكاية قرية وحرب»، إخراج مارون بقدادي.
- «رسالة من بيروت»، إخراج جوسلين صعب.
- «تل الزعترة»، إخراج جان شمعون، مصطفى أبو علي وريتو أدريانو.
- «معروف سعد رجل لن يموت»، إخراج صبي سيف الدين (صور الفيلم لحساب المجلس السياسي المركزي للحركة الوطنية اللبنانية ولم يعرض أبداً).
- : - «مهمات» أو «حنين» (مع نلدا توفني)، إخراج مارون بقدادي.
- «المسيرة»، إخراج مارون بقدادي.
- «لبنان - احتلال ومقاومة»، إنتاج الشعبة الخاصة للقوات اللبنانية، عرض في صالات المناطق الشرقية للعاصمة منذ ٦ نيسان ١٩٨٠ من دون ذكر لاسم مخرج.
- «لبنان أيام زمان»، إخراج رنده الشهاب، عن معرض يحمل الاسم نفسه لجورج الزعبي.
- ١٩٨١: - «لبنان - إرادة الحياة»، إخراج رنده الشهاب.
- ١٩٨٢-١٩٨١: - «حكاية الحاج محمد، تحقيق فرقة مسرح الحكواتي مع المخرج روجيه عساف.
- ١٩٨٢-١٩٨٣: - «بيروت مدينتي»، إخراج جوسلين صعب، عن نص لروجي عساف.
- «انقراض»، إخراج جان شمعون، عن نص لروجي عساف.
- : - «رسالة من زمن الحرب»، إخراج برهان علوية.

١٠- الألقاب : في وصفه، جرح جرحاً شديداً
شعبه

- ١١- في وصفه : ١٢- وصفه
- أولاد عن مواضع غير لبنانية
- ١٣- وصفه : ١٤- وصفه
- ١٥- وصفه : ١٦- وصفه
- ١٧- وصفه : ١٨- وصفه
- ١٩- وصفه : ٢٠- وصفه

٢١- وصفه : ٢٢- وصفه

- ٢٣- وصفه : ٢٤- وصفه
- ٢٥- وصفه : ٢٦- وصفه
- ٢٧- وصفه : ٢٨- وصفه
- ٢٩- وصفه : ٣٠- وصفه
- ٣١- وصفه : ٣٢- وصفه
- ٣٣- وصفه : ٣٤- وصفه
- ٣٥- وصفه : ٣٦- وصفه
- ٣٧- وصفه : ٣٨- وصفه
- ٣٩- وصفه : ٤٠- وصفه
- ٤١- وصفه : ٤٢- وصفه
- ٤٣- وصفه : ٤٤- وصفه
- ٤٥- وصفه : ٤٦- وصفه
- ٤٧- وصفه : ٤٨- وصفه
- ٤٩- وصفه : ٥٠- وصفه
- ٥١- وصفه : ٥٢- وصفه
- ٥٣- وصفه : ٥٤- وصفه
- ٥٥- وصفه : ٥٦- وصفه
- ٥٧- وصفه : ٥٨- وصفه
- ٥٩- وصفه : ٦٠- وصفه
- ٦١- وصفه : ٦٢- وصفه
- ٦٣- وصفه : ٦٤- وصفه
- ٦٥- وصفه : ٦٦- وصفه
- ٦٧- وصفه : ٦٨- وصفه
- ٦٩- وصفه : ٧٠- وصفه
- ٧١- وصفه : ٧٢- وصفه
- ٧٣- وصفه : ٧٤- وصفه
- ٧٥- وصفه : ٧٦- وصفه
- ٧٧- وصفه : ٧٨- وصفه
- ٧٩- وصفه : ٨٠- وصفه
- ٨١- وصفه : ٨٢- وصفه
- ٨٣- وصفه : ٨٤- وصفه
- ٨٥- وصفه : ٨٦- وصفه
- ٨٧- وصفه : ٨٨- وصفه
- ٨٩- وصفه : ٩٠- وصفه
- ٩١- وصفه : ٩٢- وصفه
- ٩٣- وصفه : ٩٤- وصفه
- ٩٥- وصفه : ٩٦- وصفه
- ٩٧- وصفه : ٩٨- وصفه
- ٩٩- وصفه : ١٠٠- وصفه

أفلام تلفزيونية

- «عالم جبرائيل» من تحقيق وليد عوني بالاشتراك مع المخرج البلجيكي برواليس.

- «شريط عن خطاب الرئيس أمين الجميل في عيد رأس السنة يتضمن مشاهدات واقعية للمخرج مارون بندقاتي.

- «كلمة الناس والأرض». شريط قصير (أقل من خمس دقائق) أخرجه برهان علوية بناء على نص من توقيع عدد من المثقفين لحساب التلفزيون اللبناني الذي لم يسمح مجلس إدارته لاحقاً بعرضه.

أفلام فيديو

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

١٠٠ - ١٠٠

- «الفيحاء القديمة ترحب بكم»، إخراج رما كريمة بتكليف من
وزارة السياحة بالتعاون مع وزارة الاعلام والتلفزيون اللبناني.

١٩٨٥-١٩٨٦ - «نساء في بيروت»، إخراج باسمين خلاط بتكليف من
استوديو الخدمات السمعية والبصرية في بيروت.

صور المخرجين

محمد حسن



علي مع حسن
في العمل في القاهرة





- مارون بشقافى يصور
«كلنا للوطن».

- المخرجة جوسلين صمم
مع الممثلة الفرنسية جوليه
برنو واللبنانية هلا بسلام ليد
تصوير للقطعة عن «عسر
التيات - ١٢».





« شمس »

« أحمد » و « هبة »





يوسف شرف الدين
والنظرة من الضفة الغربية





١٠٠ طر حمر أثناء العمل

- سحر العصبي بطر مادلين
طر الحسوي في النساء
النساء





- هشام الجرمي مع المصور حسن شعاني أثناء تحقيق وحدة التحلل - إشارات من المرحلين المورقة .

- جوزف منصور بنهر صوبيا
إيليا في أول شريط فيديو
روائي
اللقاء





میرزا



المحتويات

- استهلال
- مقدمة
- الفصل الأول :
- الفصل الثاني :
- X - الفصل الثالث : بداية سبينا
- X - الفصل الرابع : اية موجة
- الفصل الخامس : تواصل الانتاج
- X - الفصل السادس : طوائف المرحلة
- X - الفصل السابع : آفاق المستقبل
- صور من الأفلام
- ليلوغرافيا
- صور المخرجين

السينما المؤجلة

محمد سويد

يقدم هذا الكتاب رؤية تحليلية نقدية مؤجلة لواقع الإنتاج السينمائي اللبناني خلال سنوات الحرب الأهلية، عبر ربطه لهذا الإنتاج بتاريخه فيها كانت تلك دالماً عند لحظة المحدث من البداية، وعبر استعراض التلازم والآراء والمفكرات السينمائية المختلفة التي تبلورت خلال الحرب

مسألة هوية السيم اللبنانية، هي علامة الانتماء التي يطرحها هذا الكتاب. فالسما في لبنان انطلقت دائماً من مشاريع الولادة والريادة. جورادنو بدوني حاول إعطاء الولادة، وعلى العريس القلم بالريادة، وحسروج نصر النهوض بهوية لبنانية. وطرح ضباع الهوية في السينمات وحرب السينمات والثلاثينات، مسألة البدايات من جديد. والبدايات قامت على ما يشبه التطلع إلى الآن المستحق

